REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS.

J. 14

BRUXELLES
IMPRIMERIE DE A. LABROUE ET COMPAGNIE,
56, rue de la Fourche.

REVUE UNIVERSELLE

DES

ARTS

PUBLIÉE PAR

PAUL LACROIX (**BIBLIOPHILE JACOB**).

TOME SIXIÈME. — 1857.

PARIS
VEUVE JULES RENOUARD, LIBRAIRE,
RUE DE TOURNON, 6.

1857

LIBRARY
MAY 3 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

N
2
R47
t.6

TOPOGRAPHIE DES VILLES DE LA BELGIQUE

SOUS LA DOMINATION ROMAINE.

(SUITE) (1).

Si l'histoire monumentale des deux villes romaines de la Belgique dans ses limites actuelles est assez pauvre, assez dénuée d'intérêt, celle de Trèves et de Bavai est en compensation fort riche et d'une haute importance, celle de Trèves surtout. Il n'est même aucune ville des Gaules, il n'est, après Rome, aucune ville de l'Italie où les Romains aient laissé plus de traces de leur séjour.

Fondée comme colonie romaine, Trèves semblerait avoir dû être construite sur un plan plus régulier que les autres villes de la Belgique, qui s'étaient formées et agrandies peu à peu, comme au hasard; d'après ce qu'on en sait jusqu'ici, la chose paraît cependant assez douteuse. L'enceinte de Trèves, celle au moins qui fut élevée sous Constantin, était carrée, et, suivant une tradition ancienne mais contestée, elle était percée d'une porte à chacune des quatre faces. Il est très-probable, sinon certain, qu'une rue coupait la ville dans toute sa largeur de l'est à l'ouest, dans la direction de la rue actuelle de Saint-Siméon qui aboutit à la porte romaine dite *porta Nigra* (2). Si une autre l'avait traversée par le centre, dans la direction du sud au nord, le pont sur la Moselle aurait, semble-t-il, dû être placé dans l'axe de cette voie et non à l'extrémité de la ville. Ce qui est positif, c'est que les rues de la ville antique dont des traces nombreuses ont été découvertes à 10 et 15 pieds au-dessous des rues actuelles qui, à peu d'exceptions près, s'écartent du tracé ancien, s'enchevêtraient de la manière la plus irrégulière et sans observer aucun niveau. Ces rues, d'une largeur médiocre (3), étaient mal pavées,

(1) Voir la livraison de juillet, page 289.

(2) Voir ce qui est dit plus loin dans la description de la *porta Nigra*.

(3) Une seule avait 50 pieds de largeur. (Schneemann, *das römische Trier*, p. 1-4.)

la plupart en terre et pierraille. Les maisons qui les bordaient, à en juger par le peu de solidité de leurs fondements et la faible épaisseur des murs, devaient être très-basses et ne consister qu'en un rez-de-chaussée surmonté d'un étage en attique, construit en poutres avec remplissage de briques ou de plâtras. Les appartements étaient voûtés, généralement très-petits, sans caves, et pavés en tuiles ou en ciment, parfois, mais rarement, en mosaïque. La couche épaisse de ciment étendue sur les parois offrait des peintures dans le genre de celles de Pompeï. Les escaliers, les linteaux des portes et des fenêtres étaient d'un travail grossier. De grandes tuiles couvraient les toits ; des ardoises ont été trouvées dans une seule habitation (1).

Bien qu'elle ait dû, dès son origine, partager avec Reims l'honneur et les avantages de chef-lieu de la province Belgique, créée par Auguste dans l'organisation des Gaules, Trèves ne semble pas avoir eu d'édifices très-remarquables avant le IIIe et le IVe siècle, lorsqu'elle devint la résidence momentanée du préfet des Gaules et de plusieurs empereurs, notamment de Constantin, à la munificence duquel, d'après le témoignage du rhéteur Eumène (2), cette cité fut redevable de ses plus beaux monuments, de sa plus grande splendeur (3).

Trèves paraît avoir été entourée de murs dès son origine ; sa position aux frontières de l'empire exigeait ces précautions. Aussi joue-t-elle déjà un grand rôle comme place forte dans la guerre des Bataves et des Germains sous le règne de Vespasien (4). Il ne reste plus de vestiges de cette première enceinte qui embrassait probablement un espace plus restreint que la seconde. Celle-ci, postérieure à la première dévastation de Trèves par les Francs en 261, fut, sinon commencée, au moins continuée et peut-être achevée par Constantin (5). De cette nouvelle circonvallation il n'existe non plus, outre la *porta Nigra*, que

(1) Schneemann, p. 46 à 54.

(2) Dans son panégyrique de Constantin, prononcé à Trèves, devant l'empereur, en 310. (Eumenii *Panegyricus Constantini Aug.*. c. 22.)

(3) L'opinion des annalistes trévirois qui attribuaient l'érection de plusieurs de ces monuments aux Celtes, voire même aux Grecs et aux Étrusques, est aujourd'hui jugée. On ne réfute plus des erreurs aussi grossières, aussi extravagantes.

(4) Tacit., *Hist.*, IV, 62.

(5) Eumen., *loc. cit.*

çà et là des substructions en pierres schisteuses, etc., jetées dans un bain de mortier. Si l'expression de *mœnia celsa,* dont se sert le poëte Fortunat au VIe siècle, peut être prise à la lettre, ces murs devaient être d'une belle élévation (1). D'après la chronique de Trèves, intitulée *Gesta Trevirorum,* dont la première rédaction remonte au delà du Xe siècle, ils étaient percés de quatre portes placées en face les unes des autres, aux quatre points cardinaux, et portant les noms de *porta Nigra* et *porta Martis, porta Alba, porta Meridiana* et *porta Inclyta*. La première et la dernière auraient été les plus remarquables; les grandes tours dont, suivant ce document, les deux autres portes étaient flanquées, devaient en rendre aussi l'aspect fort imposant. Il ne subsiste plus des portes antiques de Trèves que la seule *porta Nigra;* on ignore jusqu'à la position précise des autres (2).

La *porta Nigra* est certainement la plus belle porte de ville, le monument militaire le plus grandiose qui nous soit resté de l'antiquité entière. Rien de plus imposant que cette porte colos-

(1) *Perducor Trevirum quo mœnia celsa patescunt.*
VENANTII FORTUNATI. *Carm.*, X, 12.

Malgré les dévastations que Trèves subit au Ve siècle, ces murs paraissent avoir été encore dans un bon état de conservation au VIIIe siècle, car le célèbre Alcuin, précepteur de Charlemagne, dit dans la *Vie de saint Willebrorde,* II, 21.

Est antiqua, potens, muris et turribus ampla
Urbs Treviris.

Renversés par les Normands, ils furent relevés par l'archevêque Ludolphe, entre les années 994-1008, et plus tard par Jean Ier, qui régna de 1190 à 1212. L'enceinte actuelle date de 1247. (*Gesta Treviror.*, edit Wyttenbachi, ch. 101, et *Animadversiones criticæ*, p. 51. Muller, *Gesch. der Trevir.*, t. Ier, p. 244. Schneemann, *das römische Trier*, p. 57-61.)

(2) M. Schneemann n'ajoute aucune foi à ce que les documents du Moyen-âge racontent des portes romaines de Trèves. Il ne pense pas qu'il y eût une porte du côté de la Moselle, parce que l'enceinte romaine ne s'étendait probablement pas le long du fleuve; au moins en démolissant le mur de l'enceinte actuelle qui suivait cette direction, ne trouva-t-on dans les fondements aucun vestige de constructions romaines. Si, malgré cette preuve du contraire, il exista réellement un mur le long de la Moselle, la porte dont il devait être percé ne pouvait, suivant le même auteur, occuper d'autre position que celle de la porte actuelle du pont, auquel elle aura servi en même temps de défense M. Schneemann croit à l'existence d'une porte dans la partie méridionale de l'enceinte antique, presque en face de la *porta Nigra*, d'après la découverte récente, faite à cinq pieds sous terre, des vestiges d'une large rue se dirigeant du nord au sud et coupée vers l'est par une autre rue qui a dû aboutir à la basilique. (Schneemann, *das Römische Trier*, p. 56.)

sale quand on la contemple de près ; rien de plus pittoresque que son aspect dans le lointain et lorsque, par un beau clair de lune, ses larges ouvertures, cintrées et superposées, se dessinent sur le ciel (1). Cette magnifique construction présente un carré long flanqué de deux ailes également de forme oblongue et terminées du côté de la campagne par des tours semi-sphériques. Sa longueur est de 132 pieds 7 pouces du Rhin, sa largeur aux ailes de 77 pieds, et entre les ailes de 58 pieds 8 pouces. Au centre se trouve une cour, ou espace découvert, longue de 52 pieds 10 pouces et large de 22 pieds. Aux faces antérieure et postérieure, le rez-de-chaussée de l'édifice est percé de deux portes cintrées, larges chacune de 14 pieds et hautes de 23 (dont 7 pieds sont aujourd'hui sous terre par suite de l'exhaussement du sol). Aux arcades postérieures se remarquent encore les rainures dans lesquelles se mouvaient les herses. Les deux ailes avaient chacune une entrée particulière, formée d'une poterne. Le rez-de-chaussée du corps de bâtiment est surmonté de deux étages de fenêtres également cintrées. Trois rangs de fenêtres semblables existent à l'aile droite ; le troisième rang manque aujourd'hui à l'aile opposée. Chaque fenêtre a une largeur de 3 pi. 5 po. sur une hauteur presque double. L'élévation du corps du monument est de 71 pieds, de 94 pi. 8 po. 1/2 à l'aile droite, et de 68 pieds seulement à l'aile gauche. Aux façades des côtés longs règne à chaque étage un rang de colonnes engagées d'un ordre dorique bâtard (2). Sur les petits côtés et dans la cour, les colonnes sont remplacées par des pilastres d'une très-faible saillie. Partout les bases et les chapi-

(1) Voici comment Eberhard, moine de l'abbaye de Saint-Matthias, près de Trèves, mort en 909, et le plus ancien rédacteur des *Gesta Trevirorum*, s'exprime sur ce beau monument : *Primo itaque ad aquilonarem plagam urbis ex quadris lapidibus cum turribus magnis portam exstruxerunt* (Trevirenses), *ipsa sua magnitudine et minaci proceritate mirabilem, eamque portam Nigram, portam Martis appellavere ; cujus lapides non cemento, sed ferro conglutinabantur et plumbo.* (*Gesta Trev.*, c. 4 et 23.)

(2) M. Schmidt a fait la remarque que toutes les colonnes doriques et composites, découvertes jusqu'ici à Trèves, s'éloignent notablement des proportions et de l'ornementation que l'on assigne à ces ordres.

L'ordre dorique de la *porta Nigra* est d'un dessin et d'un profil peu élégants. Les chapiteaux ont une forme fort écrasée. Au rez-de-chaussée, l'astragale est composé d'une large plate-bande. La frise, d'une hauteur démesurée, et les faibles proportions de la corniche produisent un effet choquant Aux étages supérieurs, ces défauts sont moins sensibles.

teaux, comme les entablements, sont simplement ébauchés, les architectes romains n'ayant l'habitude de compléter l'ornementation des édifices construits en grand appareil, comme l'est la *porta Nigra*, que lorsque la bâtisse était entièrement achevée. Ce monument n'a donc jamais été terminé en entier.

A l'intérieur, le bâtiment était partagé en cinq étages, dont les divisions sont marquées par des pierres saillantes qui portaient les poutres. Chacun de ces étages répondait à un des étages extérieurs, sauf le rez-de-chaussée qui était divisé en deux. On montait probablement d'un étage à l'autre par des escaliers en bois. Là où les fenêtres, par leur élévation au-dessus du sol, étaient inaccessibles, on y parvenait à l'aide de marches en pierre qui subsistent encore. Les deux ailes latérales avaient pour dégagements des couloirs étroits, partagés également à l'intérieur en différents étages par des plafonds en bois.

Les murs ont 5 pieds 10 pouces de largeur aux tours hémisphériques et diminuent d'épaisseur au fur et à mesure qu'ils s'élèvent; ils sont construits en énormes blocs de grès de 4 à 9 pieds de longueur, sur 2 à 3 pieds de largeur, posés à sec et liés intérieurement par des crampons en fer (1). A l'aile gauche, on observe encore quelques arrachements des murs de la ville.

Le plan et les vastes dimensions de la *porta Nigra* attestent qu'elle était plus qu'une porte ordinaire de ville et qu'elle servait en même temps de place de défense (*propugnaculum*) (2).

(1) Sur un grand nombre de ces pierres on voit des lettres et des demi-mots en caractères romains qui ne sont évidemment que des signes de repère pour la pose des blocs.

(2) Quelques auteurs ont donné à Trèves un capitole, qui n'y a jamais existé.

Les opinions des savants sur l'époque de la construction de la *porta Nigra* varient beaucoup. Tandis que les uns la font remonter à plusieurs siècles avant l'ère vulgaire et l'attribuent aux Celtes, le savant archéologue prussien Kugler la fixe, lui, au ve siècle et fait honneur de ce monument aux Francs. L'une de ces opinions est certainement aussi fausse que l'autre. La première est formellement démentie et par le style de l'édifice, et par l'ignorance des Celtes en architecture, et par les repères en caractères romains qui se lisent sur les pierres. La seconde repose sur l'incorrection de l'architecture du monument et sur ce qu'il existe à Turin une ancienne porte de ville d'un style qui se rapproche de celui de la *porta Nigra*, que l'architecte piémontais Cordero prétendait avoir été bâtie par les Goths, mais qui remonte incontestablement à la période romaine. D'ailleurs, les Francs

Les *Gesta Trevirorum* placent à l'extérieur de cette porte un vaste champ de manœuvres, appelé Champ-de-Mars, qui aurait communiqué son nom à la porte même (1); mais comme il n'y avait pas de garnison romaine à Trèves, l'existence de ce champ paraît fort problématique. Nous verrons plus loin que celle d'un des grands cimetières de la cité est moins contestable.

D'après le même ouvrage, la *porta Inclyta*, qui aurait servi d'entrée à la ville du côté de la Moselle, devait être plus belle encore que la *porta Nigra*. La description qu'en donne l'auteur de la chronique ayant été faite à une époque où il n'existait plus de vestiges de cette porte, réelle ou fictive, et sentant évidemment la fable, on ne saurait y ajouter la moindre créance (2).

n'ont jamais construit des édifices en blocs de pierre d'une dimension pareille à celle de la *porta Nigra*.

Je ne saurais non plus adhérer à l'opinion de l'architecte Schmidt, qui ne fait remonter qu'à l'an 464 la construction de la *porta Nigra*. Trèves avait depuis l'an 402 cessé d'être la résidence des préfets de la Gaule, et cinq dévastations successives l'avaient réduite à la condition la plus misérable (Salvian, *de Gubern. Dei*, VI); les habitants de Trèves n'avaient certes, à cette époque, ni les moyens, ni la volonté d'entreprendre une construction de cette importance; en supposant même qu'il en eût été autrement, ils y auraient indubitablement employé, comme on l'observe partout ailleurs, les matériaux de monuments existant antérieurement, et non des pierres d'une dimension extraordinaire et fraîchement extraites des carrières, comme le sont celles dont se compose la bâtisse entière de la *porta Nigra*. Nous préférons donc nous rallier à l'avis d'Hetzrodt, de Wyttenbach et d'autres savants qui font dater ce monument du règne de Constantin. Son architecture accuse évidemment cette époque.

Au XIe siècle, la *porta Nigra* fut convertie en église par l'archevêque Poppon. Cette église occupait les étages supérieurs, auxquels on montait du côté de la ville par un vaste perron extérieur, qui couvrait toute la façade du rez-de-chaussée. Les ouvrages de Brower et de Wiltheim contiennent des vues du monument tel qu'il se présentait sous cet aspect. L'église ayant été supprimée pendant la réunion de Trèves à la France, Napoléon ordonna sa démolition et la restauration de la porte dans son état primitif. Ce projet n'a été exécuté que sous le gouvernement prussien. On a laissé subsister comme construction intéressante de style roman, le chœur de l'église bâti en hors-d'œuvre, à l'aile droite de la porte.

(1) *Campus autem, longitudine et latitudine spatiosus, Martis nominabatur, ubi tyrones armis instruebantur.* (*Gesta Trevir*, c. 4.)

(2) *Quarta porta versus occidentem constructa est ad litus Moselliæ, quæ mira sua operositate et turrium incomparabili pulchritudine cæteras portas excelluit et ob hoc Inclytæ portæ vocabulum sumsit. Hanc portam stellis, ex auro factis, mirabiliter pinxere, quæ portui navium proximo, nocte et die luminis officium præbuere.* (*Gesta Trevir.*, c. 4 et 25.)

Dans la rue appelée *Diederichsgasse* et dans l'hôtel du gouvernement on voit deux

Bien qu'elle n'atteignit l'apogée de sa splendeur qu'à une époque où déjà le paganisme était en décadence et menacé d'une disparition prochaine, Trèves, comme colonie romaine et chef-lieu de province, dut avoir un nombre plus ou moins considérable de temples; mais depuis un temps immémorial il n'en subsiste plus le moindre vestige; il ne s'est même conservé le souvenir authentique que d'un seul d'entre eux, qu'une inscription dédicatoire apprend avoir été élevé à Silvain et restauré aux frais d'un sévir augustal de Trèves (1). On a déterré, il est vrai, à différentes époques un assez grand nombre d'autels dont plusieurs doivent avoir été placés dans des temples. Voici la liste de tous ceux qui sont parvenus à notre connaissance.

Un autel votif consacré aux dieux et aux déesses (*diis et deabus*).

Trois idem consacrés à Jupiter.

Un idem consacré à Jupiter et à Junon.

— à Jupiter et à Vénus Victrix.

— à Mars Victor.

— à Mars.

— à Apollon et à la déesse topique Sirona.

— à la déesse topique Dirona.

Quatre idem consacrés à Mercure, dont un avec le surnom de *Nundinator* (protecteur des foires) et un avec celui de *Trevirorum Conservatori*.

tours que l'on prenait autrefois pour des bâtisses romaines, mais qui ne datent incontestablement que du moyen âge.

(1) In h. dd. deo Silvano
templ. cum signo vetustate conlapsum
Sextus Attonius privatus
civis trevir. IIIII vir
Augustalis pecunia
Sua restituit.

Les *Gesta* mentionnent un temple magnifique que les Tréviriens auraient bâti dans la partie ouest de la ville, mais ce qu'ils en rapportent n'est qu'un tissu de fables. (*Gesta Trev.*, c. 23.)

MM. Wyttenbach et Muller pensent que le prétendu capitole (*ad litus Mosellæ juxta Capitolium*), près duquel les *Gesta* font mettre à mort, par le préfet Rictius Varus (dont l'existence est assez problématique), les soldats chrétiens de la légion thébaine, était une espèce de panthéon (*Gesta Trev.*, p. 44, et la note qui s'y rapporte.)

Un autel orné sur les quatre faces des effigies en bas-relief de Junon, de Minerve, d'Hercule et de Mercure.

Un autre, aux effigies des trois premières de ces divinités. Le bas-relief de la quatrième face est presque fruste.

Un idem, aux effigies d'Hercule, de Diane et de Junon.

Un idem, aux effigies d'Hercule, d'une autre divinité masculine et de deux déesses inconnues.

Un idem, à l'effigie d'Esculape (1).

Du reste l'on conçoit que dans une cité qui servit de résidence aux premiers empereurs chrétiens et où le christianisme jeta tant d'éclat depuis le IIIe siècle, le paganisme et les temples consacrés à ce culte aient disparu de bonne heure pour faire place à des églises chrétiennes. Si l'édifice romain qui constitue la partie centrale de la cathédrale actuelle, fut, comme le veut une tradition fort ancienne, une église bâtie par ordre de l'impératrice Hélène et consacrée par l'évêque Agritius, en 328, Trèves serait la seule ville en deçà des Alpes qui posséderait encore de nos jours une basilique chrétienne datant de l'ère romaine (2). D'après le plan et l'élévation qu'en a donnés l'architecte Schmidt dans son magnifique ouvrage sur les monuments anciens de Trèves, et les fouilles exécutées en 1851 et 1852, ce monument formait un carré parfait de 132 pieds 8 pouces du Rhin de longueur sur chaque face hors-d'œuvre, sur 121 pieds 8 pouces dans œuvre. Les murs, revêtus extérieurement de petites pierres cubiques, alternant avec des assises de grandes briques, ont à la base une

(1) Le Musée royal d'armures et d'antiquités possède trois autels provenant du célèbre cabinet du baron de Crassier, à Liége, et qui avaient été trouvés dans les environs de Trèves. L'un est orné sur les quatre faces des figures en pied de Jupiter, de Cérès, d'Hercule et de Minerve. Les figures du second représentent Jupiter, Apollon, Mercure et Hercule (les deux derniers sont aujourd'hui entièrement frustes). La face antérieure du troisième autel représente Vénus. Les autres faces sont détruites.

(2) *Hæc* (ecclesia), *ut ferunt, antiquitus fuit domus dominæ Helenæ, cujus rogatu à beato Agricio primitus dedicata est in honore principis Apostolorum; quatuor marmoreis magnæ altitudinis fulta columnis, in quibus tota illa structura novem arcubus hac et illac distortis consistebat.* (*Gesta Trev.*, c. 56.)

M. Schneemann prend ce monument pour l'ancienne *curie* de Trèves et fixe sa construction au règne de Constantin. Renversé par les barbares au Ve siècle, il aurait été restauré et converti en église, probablement par l'évêque Nicetius, entre 532 et 563. (Schneemann, *das Rom. Trier.*) Ce ne sont là que des suppositions, mais qui peuvent ne pas être dénuées de vérité.

épaisseur de cinq pieds. Une grande aire en terre battue précédait la façade, flanquée de deux escaliers en forme de tours et percée de trois (suivant l'architecte Schmidt de cinq) portes cintrées dont celle du milieu avait 13 pieds de largeur sur 18 pieds et demi de hauteur. Ces portes étaient surmontées de deux rangs de fenêtres, également cintrées, au nombre de quatre à chaque rangée; celles du rang inférieur, beaucoup plus grandes que les autres, avaient la largeur de la porte centrale. Un nombre égal de fenêtres éclairaient les autres faces de l'édifice. A chacun des côtés latéraux il y avait une entrée secondaire, dont l'encadrement était de marbre.

L'intérieur du monument était partagé en trois nefs par quatre colonnes corinthiennes de granit à chapiteaux de marbre blanc, hautes de 44 pi., sur 4 pi. 6 à 8 po. de diamètre (1), auxquelles répondaient, contre les murs des collatéraux, des pilastres qui devaient recevoir, ainsi que les colonnes, les retombées des voûtes en plein cintre. M. Schmidt croit que le fond de la nef centrale était terminé par une abside dont il ne reste plus de vestiges. Cette nef, élevée de cinq degrés au-dessus des bas-côtés, avait un magnifique pavé en marbre blanc et noir, posé sur des colonnettes en briques comme celles des hypocaustes; le pavé des petites nefs n'était qu'en ciment très-poli. Les parois du vaisseau avaient un revêtement de la plus grande richesse : au-dessus d'un socle en marbre gris avec bordures en marbre blanc, de 3 pieds de hauteur, les murs étaient couverts de marbres de diverses couleurs avec bas-reliefs, et dans la partie supérieure brillaient des mosaïques de verre d'or et de couleurs.

Sainte Hélène érigea à Trèves une autre église d'une grande magnificence, bâtie en forme de croix en mémoire de la sainte Croix, sous l'invocation de laquelle elle était dédiée (2). Cet édifice est détruit depuis longtemps.

(1) L'archevêque Poppon, qui au XIe siècle agrandit considérablement la cathédrale, fit murer dans des piliers trois de ces colonnes ; la quatrième, qui était tombée quelque temps auparavant, a été retrouvée en 1614 et est aujourd'hui déposée devant le portail de l'église.

(2) *Eo tempore Treberis jussu beatæ Helenæ ecclesia maximi ornatus et structuræ in honorem sanctæ crucis est ædificata in modum etiam crucis.* (*Gesta Trev.*, c. 31.)

Trois autres églises célèbres s'élevèrent sous la domination romaine dans les faubourgs de la ville : Saint-Euchaire, Saint-Jean-l'Évangéliste et Saint-Paulin. On fait remonter jusqu'au règne d'Alexandre Sévère (au IIIe siècle) la fondation de la première qui depuis le XIe siècle porte le nom de Saint-Matthias. Renversée par ordre de Dioclétien, elle fut reconstruite par Constantin. Détruite une seconde fois par les Huns, l'archevêque saint Cyrille la releva avec plus de magnificence et y joignit un monastère (1), entre les années 453 et 457. L'évêque Agritius bâtit la seconde (plus tard celle de l'abbaye de Saint-Maximin) sur l'emplacement d'une *villa* de sainte Hélène. Bien que l'évêque saint Félix, qui occupa le siége de Trèves de 386 à 388, passe pour être le fondateur de l'église de Saint-Paulin, ce temple paraît avoir une origine plus ancienne, car Donosius, prédécesseur de Félix, y avait déjà été enterré en 373. Il est donc plus probable que Félix ne fit que la reconstruire avec plus de magnificence et d'étendue. Suivant les *Gesta,* écrits à l'époque où cette église existait encore dans cette forme, elle avait 410 pieds de longueur et 120 de largeur (2); c'était donc une des basiliques chrétiennes les plus grandioses de l'empire. Elle doit avoir eu une grande ressemblance avec celle de Saint-Pierre à Rome, bâtie par ordre de Constantin, et eu égard à sa largeur, elle était sans doute, comme cette dernière, divisée en cinq nefs par quatre rangs de colonnes, enlevées probablement aux temples païens. Saint Félix fit déposer dans la crypte les corps des martyrs de la légion thébaine et celui de saint Paulin qu'il y attacha par des chaînes de fer. Depuis longtemps ces trois églises ont été tant de fois reconstruites ou modifiées, qu'elles ne conservent plus de nos jours le moindre vestige de leur construction primitive.

Riche colonie romaine, siége du préfet des Gaules, résidence impériale, Trèves possédait tous les édifices publics qui décoraient les cités les plus importantes : forum, basilique, palais impérial, amphithéâtre, etc. Nous allons les passer en revue en commençant par le *forum*, comme point central et capital d'une cité grecque ou romaine.

On sait que dans les villes de l'Italie les *forums* étaient des places

(1) D'après saint Augustin (*Confessions*), la vie cénobitique s'introduisit à Trèves dès l'année 337.

(2) *Gesta Trev*, c. 35.

publiques en carré long et bordées de portiques sous lesquels s'abritaient les marchands ; il en est encore de même dans beaucoup de villes de l'Italie moderne, où des rues entières sont bordées de portiques. Cette disposition, nécessitée en quelque sorte par la chaleur du climat, se rencontrait-elle également dans le centre et le nord des Gaules où ce motif n'existait pas? Il y a, nous paraît-il, lieu d'en douter ; de même qu'il est peu probable que l'on y décorât les cours ou *atriums* des grandes maisons de colonnades, comme cela se pratiquait et se pratique encore dans les pays méridionaux. Quoi qu'il en soit, jusqu'ici on n'a trouvé dans aucune ville de la Gaule centrale et septentrionale les moindres vestiges de *forum*. Celui de Trèves ne nous est connu que par un passage du panégyrique que l'orateur Eumène adressa à l'empereur Constantin dans cette ville en 311. Il y désigne ce dernier comme le reconstructeur ou le restaurateur du *forum* et de la basilique qu'il qualifie d'*opera regia* (1). Comme il mentionne ces deux édifices à la fois et que nous savons que les basiliques se trouvaient presque toujours près des forums, nous ne doutons point que le forum de Trèves ne fût situé à proximité de la basilique, qui s'est conservée en grande partie jusqu'à nos jours, et qu'il ne répondît à la place actuelle du Palais (2).

La basilique fut évidemment l'œuvre de Constantin, comme le prouvent les paroles d'Eumène, d'accord avec le style de l'architecture (3). Ce monument, le seul de ce genre qui subsiste dans un pareil état de conservation hors de l'Italie, — peut-être aussi la plus grande basilique à une nef qui ait été construite par les Romains, — présente un grand vaisseau rectangulaire, terminé par une abside hémisphérique, long de 233 pieds 4 pouces du Rhin, large de 96 pieds et haut, jusqu'au toit, de 98 à 100 pieds. Sauf les fondements qui sont en pierre calcaire, les murs, qui ont 10 pieds d'épaisseur, sont entièrement construits en briques de 15 pouces de diamètre, sur 1 pouce et demi d'épaisseur. Les côtés longs et l'abside étaient percés de deux rangs

(1) *Video basilicam et forum, opera regia.*

(2) C'est aussi l'avis de M. Schneemann, qui, dans l'hypothèse que la cathédrale occupe l'emplacement de la curie, est porté à croire qu'un second forum existait à la place actuelle du dôme, dont les *Gesta Trevirorum*, c. 1, ne font cependant remonter l'origine qu'au IXe siècle.

(3) Au Moyen-âge la basilique portait le nom de *palais de Constantin*.

superposés de grandes fenêtres cintrées, flanquées extérieurement de contre-forts et dont les arcs sont formés aux fenêtres supérieures de triples claveaux et aux fenêtres inférieures d'un double rang de claveaux. Ces fenêtres étaient fermées par des châssis de fer. La même ordonnance régnait à la façade de la basilique, c'est-à-dire au petit côté extérieur, si ce n'est qu'aux trois fenêtres du rang inférieur étaient substituées trois niches destinées, sans doute, à renfermer des statues. Un nombre pareil de portes s'ouvrait sous un péristyle formé de colonnes corinthiennes en marbre blanc, pavé en porphyre et marbres divers et régnant devant la façade sur une longueur de 52 pieds et demi. En prolongement de cette façade, s'élevait de chaque côté un mur qui contournait probablement toute la basilique et lui servait de péribole. A l'angle ouest de la façade se trouvait aussi un pavillon ou salle secondaire, auquel répondait vraisemblablement un pavillon semblable à l'angle opposé. L'aire du vaste vaisseau de la basilique, plus élevée de 4 pieds 4 pouces que le sol extérieur, posait sur un hypocauste et était pavée de marbres précieux formant un riche ouvrage de rapport (*opus Alexandrinum*). Des marbres variés revêtaient aussi toutes les parois jusqu'à une certaine hauteur; du stuc rouge et poli en ornait la partie supérieure. L'abside, servant de siége aux juges, est séparée de la nef par une arcade de 59 pieds 3 pouces de diamètre; on y montait par plusieurs degrés, et de chaque côté se trouvait une entrée particulière pour les juges et les avocats. Ses murs étaient ornés de cinq niches, revêtues d'une mosaïque en verre. L'abside seule était voûtée; la nef de la basilique avait pour couverture un plafond, orné probablement de caissons, ou une simple charpente à poutres apparentes. Le toit, auquel on monte de l'extérieur par deux escaliers en hélice et fort étroits, placés aux angles de l'abside, était couvert en tuiles, dont on a retrouvé de nombreux fragments. Les créneaux qui couronnaient jadis les murs, avec les quatre petites tours à la partie antérieure du bâtiment, sont en pierre calcaire et en pierre de sable et datent indubitablement d'une époque postérieure à la première construction de l'édifice (1).

(1) Sous les rois mérovingiens et carlovingiens, la basilique de Trèves devint une *villa* royale, puis un château fort, et ce fut alors sans doute qu'on la surmonta de créneaux. A la fin du XIIe siècle les électeurs y fixèrent leur résidence et y séjournèrent jusqu'au commencement du XVIIe siècle, lorsque l'électeur Lothaire de Metter-

A peu de distance de la basilique se voient les ruines d'un grand édifice que, jusqu'à ces derniers temps, l'on a pris généralement pour les restes de thermes. En effet, extérieurement ce monument avec ses absides rappelle un peu les thermes de Rome; mais dans les fouilles que l'architecte Schmidt y a exécutées, il y a peu d'années, il n'a été trouvé aucune trace de bains. Dans son opinion, qui nous paraît fort plausible, ces ruines sont celles d'un palais impérial, élevé par Constantin, à en juger par les marques de fabrique des tuiles qui entrent dans sa construction, marques qui sont les mêmes que celles de la basilique (1).

Cet édifice présentait un parallélogramme d'environ 400 pieds du Rhin en largeur, sur 350 de profondeur, et dont l'extrémité se terminait en hémicycle par trois absides. Les murs, hauts d'enron 64 pieds, étaient formés d'un noyau de blocaille et de ciment romain avec un parement à petit appareil, composé de pierres cubiques de 5 pouces de diamètre, alternant au-dessus du soubassement, avec des assises de tuiles de 1 à 2 pieds de diamètre, sur 1 pouce et demi d'épaisseur. Le toit était également couvert en tuiles. Sauf peut-être la façade dont il n'existe plus de

nich fit commencer, en 1614, un nouveau palais, converti aujourd'hui en caserne. Les murs de la basilique étaient restés entiers jusqu'alors, malgré toutes les vicissitudes qu'avait subies, au Moyen-âge, ce monument unique de l'antiquité. Lothaire de Metternich en fit démolir le côté du nord et la moitié de celui de l'est. Son successeur Pierre-Christophe continua cet acte d'inqualifiable vandalisme, mais les dépenses énormes que nécessitait la destruction d'une bâtisse élevée avec tant de solidité, finirent par l'y faire renoncer.

De nos jours il subsistait encore l'abside et le côté latéral du vaisseau faisant face à la place du Palais, mais dont les grandes fenêtres avaient été bouchées et remplacées par de petites ouvertures. Le côté opposé ne s'élevait plus qu'à une hauteur de 22 et de 13 pieds. De la façade il ne restait que le soubassement. Dans ces dernières années, le gouvernement prussien a entrepris la restauration complète de la basilique dans son état primitif pour la faire servir d'église évangélique. Ce travail doit être terminé en ce moment.

(1) Le nom de *palais d'Hélène*, que ce monument porta au Moyen-âge, vient encore à l'appui de la destination et de l'âge que lui assigne M. Schmidt.

M. Steininger, professeur à Trèves, et, sans doute d'après lui, feu M. Reuvens, professeur d'archéologie à l'université de Leyde, en ont fait un théâtre pantomimique!!

Eumène mentionne en passant le palais où résida l'empereur Constantin pendant son premier séjour à Trèves (*sacrum istud palatium non candidatus imperii, sed designatus intrasti, etc.*), mais ce palais peut n'avoir été que celui du préfet des Gaules.

vestiges, l'extérieur du monument était de la plus grande simplicité et ne présentait que des murs lisses, peints en rouge. Il avait pour tout ornement un double rang de grandes fenêtres cintrées, percées dans les absides, et dont les cintres se composaient de deux et de trois rangs de claveaux en briques. Plusieurs ouvertures du bâtiment comptent jusqu'à six rangs de claveaux dans leurs cintres. Par un portique en arcades et précédé d'un perron, qui paraît avoir décoré la façade, dont on n'a déblayé que l'angle gauche, on pénétrait dans une salle large de 93 pieds 6 pouces, et longue, suivant toute probabilité, de 116 pieds, non compris l'abside qui la terminait. L'élévation de cette salle, que M. Schmidt regarde comme la salle d'audience du palais, devait être égale à sa longueur, de sorte que le comble dominait de beaucoup les autres parties de l'édifice. Elle n'avait point de voûte, et son plafond horizontal était supporté par deux rangs de colonnes qui divisaient la salle en trois nefs (1). A droite, à gauche et en face de cette pièce principale, il existait plusieurs autres salles dont la plus grande avait 117 pieds 7 pouces de longueur, sur 64 pieds 1 pouce de largeur. Les unes étaient voûtées, les autres plafonnées. La plupart avaient un pavé en marbres de rapport tant étrangers qu'indigènes (2). Les murs étaient également revêtus de marbre jusqu'à une certaine hauteur, et le reste peint à fresque par larges bandes parallèles de diverses couleurs sur fond rouge, brun foncé et jaune tendre. Un fragment de mosaïque, trouvé parmi les décombres, témoigne que ce système d'ornementation entrait aussi dans la décoration du monument.

Trois des salles étaient chauffées au moyen d'un hypocauste placé dans les couloirs voisins, bâtis en contre-bas des appartements, avec lesquels ils communiquaient par des portes cintrées de dimensions diverses. Les voûtes de ces couloirs étaient percées de tuyaux carrés en terre cuite qui servaient de ventilateurs. Deux escaliers en hélice, qui existent encore, conduisaient au faîte de l'édifice.

Les bâtiments que nous venons de décrire n'auraient contenu, suivant M. Schmidt, que les salles d'apparat du palais impérial;

(1) On a découvert dans un couloir voisin une colonne de marbre bleuâtre qui paraît avoir appartenu à la colonnade de cette salle.

(2) On y a compté jusqu'à trente espèces de marbres.

l'habitation de l'empereur se serait trouvée dans d'autres grandes constructions au nord-ouest des premières et dont on a retrouvé, à différentes époques, des fondements et des voûtes souterraines (1).

Il parait probable que la Trèves gallo-romaine ne possédait point de théâtre ; nulle part il n'en est question dans les documents anciens ; nulle part non plus on n'en a découvert des vestiges. En effet les monuments de cette catégorie étaient très-rares, peut-être même inconnus dans le centre et le nord des Gaules ; les Romains préférant de beaucoup aux représentations scéniques, les jeux du cirque et les combats de l'amphithéâtre. Aussi Trèves avait-elle un vaste amphithéâtre dont il subsiste encore des parties considérables, et qui, d'après un calcul approximatif, pouvait contenir de 28,000 à 30,000 spectateurs (2). Bâti sur une éminence hors de l'enceinte de la ville, vers le sud-est, il formait une ellipse dont le grand axe avait 455 pieds du Rhin de longueur et le petit axe 386 pieds 9 pouces. La plus grande longueur de l'arène est de 225 pieds, la plus grande largeur de 156 pieds 9 pouces. Si l'amphithéâtre de Trèves comptait parmi les grands amphithéâtres romains par ses dimensions, il était loin cependant d'égaler en magnificence ceux de Rome, de Capoue, de Pouzzole, de Vérone, de Pola, de Nîmes, d'Arles, de Ségovie, etc. Au lieu de présenter, comme ceux-ci, une seule masse de pierres colossales et extérieurement une ceinture d'un triple rang de portiques, il était, à l'exemple des théâtres grecs, construit à moitié sur le penchant d'une colline ; les gradins de l'autre moitié de l'ellipse étaient posés sur une élévation artificielle en terre, portée intérieurement par des

(1) Une partie de ce palais doit avoir été détruite de bonne heure dans un des sacs de la ville par les barbares, au ve siècle ; car dans les fouilles exécutées il y a une trentaine d'années, on a retrouvé, sur l'emplacement de l'aile gauche, les fondements d'une maison de construction gallo-romaine qui ne devait dater que de la fin du ve siècle. La ruine principale du monument ne remonte cependant qu'au milieu du XIIIe siècle ; elle se fit, d'après un auteur contemporain, Thomas de Cantimpré, par les habitants de Trèves eux-mêmes, pour empêcher les ennemis de s'en servir comme place forte. (Thomæ Cantipratensis, *Bonum universale de proprietat. apum*, II, 52.)

(2) Ce chiffre ne saurait être pris pour base dans l'estimation de la population de Trèves ; l'amphithéâtre de Pompeï est aussi grand que celui de Trèves, bien que la ville ne comptât certainement pas au delà de 20,000 habitants.

Le chiffre de 57,000 spectateurs que donne M. Schmidt pour l'amphithéâtre de Trèves est une exagération manifeste.

arcades. On pénétrait de l'extérieur dans l'arène par huit entrées voûtées; savoir une grande porte flanquée de deux portes plus petites au côté meridional, une triple entrée semblable au côté opposé et deux entrées simples au côté occidental. Chaque porte était précédée d'une espèce de couloir à ciel ouvert et bordé de murs qui s'ouvraient en entonnoir et étaient soutenus par des contre-forts en forme de tours cylindriques; elle était surmontée de deux étages, le premier orné de niches et d'arcades simulées, le second en forme d'attique; intérieurement les murs et les voûtes de ces portes étaient peints à fresque (des bandes et des ornements rouges sur fond jaune). Il y avait trois rangs de gradins, au nombre de 22 et s'élevant à une hauteur de 24 pieds (1). Le rang supérieur était couronné d'une plate-forme, large de 30 pieds, composée de terre battue recouverte de mortier et qui paraît avoir été pavée en pierres. Cette terrasse pouvait donner place à huit ou dix rangs de gradins en bois destinés à la classe infime de peuple et aux esclaves. La hauteur totale de l'amphithéâtre depuis le centre (*cavea*) de l'arène jusqu'à cette plate-forme était de 44 pieds. On n'a découvert jusqu'ici que six vomitoires qui tous aboutissaient sous le *podium*, mais il devait y en avoir davantage. Des fragments de sculpture, déterrés dans les fouilles exécutées en 1854, prouvent que des bas-reliefs et des statues entraient dans la décoration de ce monument, particulièrement dans celle de ses entrées. On y a découvert aussi plusieurs inscriptions, mais presque toutes illisibles; la plus intéressante est celle d'un autel votif consacré au bon génie des gladiateurs (*genio arenariorum*) (2).

A l'ouest de l'amphithéâtre, les fouilles récentes ont aussi mis à jour les substructions d'un édifice ancien, de 120 pieds de lon-

(1) Le rang le plus bas était composé de 4 gradins, le deuxième de 8, le troisième de 12.

A en juger par les fouilles exécutées en 1854, on devait monter du *podium* au second rang de gradins par des escaliers intérieurs et au troisième rang par des rampes extérieures.

(2) Voir la notice de M. le chanoine Wilmowsky, sur l'amphithéâtre de Trèves et sur les fouilles qui y ont été exécutées en 1854, dans le *Jahresbericht der Gesellschaft fur nützliche Forschungen zu Trier*, année 1855, p. 13.

Deux bas-reliefs provenant de l'amphithéâtre furent placés, par l'évêque Jean Ier, sur la porte Neuve, lorsqu'il rebâtit les murs de la ville, au XIIe siecle. D'autres, représentant des gladiateurs combattants, avaient été encastrés dans le mur du cloître de la cathédrale.

gueur, décoré avec luxe et que M. Wilmowsky suppose avoir servi de promenoir couvert aux personnes de distinction qui assistaient aux représentations. Les matériaux qui sont entrés dans la construction de l'amphithéâtre de Trèves sont de la pierre schisteuse, taillée en gros blocs et composant les substructions de la moitié de l'ellipse qui est formée de terres rapportées ; de la pierre calcaire, dont sont bâtis le mur d'enceinte de l'arène, le mur extérieur du monument, ainsi que les murs et les façades de ses huit portes (1) et de la pierre de sable dont étaient construites les voûtes des portes principales des entrées du sud et du nord, les gradins, les escaliers, les pavés des corridors et les entablements; c'est de la même pierre, grisâtre et à gros grain, qu'est bâtie la *porta Nigra*.

Parmi les édifices dont l'empereur Constantin embellit la ville de Trèves, Eumène cite un cirque magnifique qu'il compare à celui de Rome (2); comme il n'existe point de vestiges d'un monument si grandiose, qu'il n'en existait pas non plus au Moyen-âge, à en juger par le silence des documents de cette époque, et que, d'un autre côté, plusieurs écrivains contemporains d'Eumène ont désigné les amphithéâtres sous le nom de cirques, il y a lieu de croire que l'amphithéâtre et le cirque mentionné par le rhéteur ne sont qu'un seul et même édifice, dont, par conséquent, l'érection doit se rapporter à la fin du IIIe siècle (3).

(1) Cette maçonnerie est en blocage (*opus incertum*) avec revêtement en petites pierres cubiques (petit appareil).

(2) *Video circum maximum, æmulum, credo, romano.*

(3) C'est l'opinion de M. Schneemann et d'autres savants de Trèves. M. Wilmowsky fait remonter la construction de l'amphithéâtre jusqu'à la fondation de la colonie, à cause de la simplicité de son architecture, qui le rapproche des théâtres grecs et parce qu'il était bâti tout entier en pierres, tandis que les monuments trévirois de l'époque de Constantin sont en briques. Cependant la *porta Nigra* est aussi un monument construit en pierres, et tout tend à faire rapporter son érection au IVe siècle.

C'est dans l'amphithéâtre de Trèves que, en 306, Constantin fit déchirer par les bêtes féroces plusieurs milliers de Francs avec leurs chefs Askarich et Ragais. En 313, il y célébra par un pareil massacre la seconde victoire qu'il avait remportée sur les Francs et en mémoire de laquelle il institua les jeux franciques (*ludi francisci*), qui devaient avoir lieu annuellement dans l'amphithéâtre, depuis le 14 jusqu'au 20 juillet. Dans la grande irruption des Vandales, des Suèves et des Alains, en 407, l'amphithéâtre servit d'asile inviolable aux habitants de la ville.

M. Wilmowsky a observé qu'une partie des matériaux de l'agrandissement de la

cathédrale au XIe siècle a été tirée de l'amphithéâtre. En 1211, l'archevêque Jean Ier en abandonna les ruines au couvent d'Hemmerode, pour les employer là où il le jugerait convenable. D'après un dessin original, joint à l'acte de donation et qui a été gravé dans le Rapport de la Société des Recherches utiles de Trèves pour 1855, que nous avons cité plus haut, l'enceinte du monument existait encore alors presque en entier.

Avant 1816, on en distinguait à peine la forme générale dans la masse de terres plantées en vignobles qui en recouvrait tous les débris. Le gouvernement prussien ordonna alors des fouilles qui rendirent au jour l'arène et les murs qui la bordaient, le mur de circonvallation et les portes, un des vomitoires, etc. De nouveaux travaux de déblai, en 1854, ont encore amené des découvertes importantes.

(*La suite à un prochain numéro.*)

A. G. B. SCHAYES.

RUBENS ET L'ÉCOLE D'ANVERS.

(SUITE) (1).

Antoine Van Dyck, le mieux organisé peut-être des élèves de Rubens, naquit à Anvers, le 22 mars 1599, de Marie Kupers ou Kuperis, seconde femme de François Van Dyck son père. Les deux époux étaient de Bois-le-Duc ; le mari, après avoir exercé la peinture sur verre, embrassa le commerce des toiles, qui lui procura une grande fortune ; Antoine, ayant reçu de sa mère les premiers principes de l'art, fut confié à la sollicitude d'Henri van Baelen : bientôt après, Pierre-Paul l'admit dans son atelier. Dès l'année 1618, Van Dyck avait le titre de franc maître de l'Académie : nul artiste à son âge n'avait obtenu un pareil honneur. Une lettre écrite d'Anvers à Thomas Arundel, le 17 juillet 1620, renferme ces phrases remarquables : « Van Dyck habite avec Rubens, et ses ouvrages commencent à être presque aussi estimés que ceux de son maître. C'est un jeune homme de vingt à vingt-deux ans. Son père et sa mère sont très-riches : on lui fera donc malaisément quitter la ville, d'autant plus que la fortune acquise par Rubens est pour lui un motif d'y rester. »

On voulait, en effet, attirer Antoine dans la Grande-Bretagne, et, pendant le séjour de Pierre-Paul en France, il se laissa tenter. Mais cette excursion sur les bords de la Tamise a trop peu d'importance pour nous arrêter longtemps. Revenu à Anvers, et suivant le conseil de son maître, il se décida à visiter l'Italie. On a prétendu que c'est par jalousie que Rubens éloigna son élève ; cette assertion n'a pas le moindre fondement ; car, avant de le quitter, Antoine offrit à l'illustre coloriste un portrait de sa femme, un *Ecce homo* et un Christ au jardin des Oliviers, et le maître donna en retour un magnifique cheval blanc, le meilleur de ses écuries. Certes, ce ne sont pas là les adieux qu'un mari jaloux et *artiste* adresse à l'amant de sa femme. Et, d'ailleurs, l'âme de Van Dyck était depuis longtemps occupée par l'image

(1) Voir la livraison d'août.

d'une jeune fille qu'il croyait perdue, mais dont le hasard lui avait révélé les traces, le jour même où il franchit le seuil d'Anvers. Il connaissait *sa* demeure, il allait pouvoir *lui* parler : cette nouvelle absorbait l'artiste tout entier; car, après avoir fait quelques pas sur la route de Bruxelles, il avait abandonné les rênes et cheminait au gré de son cheval. Sa physionomie, tantôt triste et tantôt radieuse, trahissait les palpitations d'un cœur que berce l'espérance, que désespère la réflexion : « Si elle m'aime encore, se disait-il, que m'importent alors la gloire et l'Italie ! » Et son imagination savourait déjà tous les délires d'un bonheur assuré. « Mais si elle m'avait oublié ! »—Et chaque fois que cette pensée traversait son esprit, sa tête retombait sur sa poitrine, et de ses lèvres s'échappait un douloureux soupir. Telle était la préoccupation du voyageur en arrivant au fond d'une riante vallée où l'on voyait quelques chaumières éparpillées sous de grands arbres comme des pâquerettes au pied d'un buisson.

Van Dyck s'arrêta; il était à Saventhem où l'archiduchesse avait envoyé la belle Anna Van Ophen pour veiller à l'équipage de chasse qu'elle possédait dans ce vallon. Cette mission avait éloigné la jeune fille; et tandis que sa mémoire lui rappelait les serments de l'artiste, ses paroles timides, ses yeux brûlants, et surtout un baiser hardi qui la faisait tressaillir quand elle y songeait, le cœur de Van Dyck battait violemment, sa figure était rouge en frappant à la porte de l'aimable châtelaine... L'histoire a oublié de dire comment il fut reçu. Mais, quelques jours après, on voyait chaque soir un jeune homme aux cheveux d'or, une jeune fille aux yeux noirs, passer en riant sous la voûte embaumée des bois solitaires; toujours l'un près de l'autre comme deux fleurs qui s'élancent de la même tige, ils couraient au hasard; et souvent leurs voix unies réveillaient les échos par mille chants d'amour. Dans ses moments de voluptueuse langueur, Antoine reprenait quelquefois les pinceaux : Anna lui avait demandé deux tableaux pour l'église de Saventhem, et son amant produisit deux chefs-d'œuvre, une Sainte Famille et saint Martin donnant à un pauvre la moitié de son manteau.

Rubens n'avait pas appris sans chagrin le séjour de son élève à Saventhem. Le croyant perdu dans les bras de son Armide, il lui envoya le chevalier Vanni, comme Bouillon avait expédié Ubalde à Renaud; Van Dyck se laissa fléchir, il eut la faiblesse

de quitter le bonheur pour la gloire. A Gênes, où il arriva d'abord, son séjour ne fut pas de longue durée; Rome, l'objet de ses désirs, le vit bientôt dans ses murs. Le cardinal Bentivoglio, qui avait été jadis nonce du saint-père en Flandre, lui offrit l'hospitalité. Le peintre fit un portrait du prélat, pour lequel il composa aussi un épisode de la Passion. Deux autres toiles, l'*Ascension* et l'*Adoration des Mages*, placées au palais Monte-Cavallo, datent de cette époque. Comme Antoine n'avait point les penchants crapuleux de la plupart des peintres néerlandais qui habitaient la ville des papes, il s'éloigna avec dégoût de leur compagnie. Cette conduite lui suscita une cabale qui l'abreuva d'insultes et d'humiliations. Pour fuir ces ignobles envieux, il retourna à Gênes, et de là se rendit en Sicile avec son compagnon le chevalier Vanni. Philibert de Savoie le reçut à Parme, et lui demanda son portrait; mais l'île fut ravagée par la peste, et, chassé par le terrible fléau, l'artiste visita tour à tour Florence, Milan, Turin, Brescia; puis il revint dans sa patrie en 1626.

L'immense renommée dont jouissait alors Rubens nuisait beaucoup à tous les peintres et même aux disciples qu'il aimait le mieux. Aussi Van Dyck avait-il de la peine à gagner sa vie, quoique son maître lui achetât souvent des tableaux. Enfin, il reçut la commande d'une œuvre importante pour l'église des Augustins d'Anvers. Antoine mit le saint patron en extase et soutenu par deux anges qui lui montrent le ciel, où rayonne une Trinité lumineuse, au milieu d'une foule de chérubins. Mais les *bons moines* ne payèrent cette toile qu'après en avoir obtenu une *seconde par-dessus le marché*. Presque en même temps, il eut encore à traiter deux sujets religieux : le premier, tiré de la Passion, pour l'église Saint-Michel, et le second, représentant le Christ entre les larrons, destiné aux Récollets de Malines.

Cependant les ambassades de Pierre-Paul laissèrent, durant deux ou trois années, le champ libre à Van Dyck; c'est alors qu'il fit les portraits de l'archiduchesse Isabelle, de Marie de Médicis, de Gaston d'Orléans, du prince Thomas, du duc d'Aremberg, d'Alva, de l'évêque de Gand Antoine Triest, de l'abbé Scaglia et de toutes les célébrités contemporaines. Après avoir demeuré quelque temps à la cour de Frédéric de Nassau, prince d'Orange, il se rendit en Angleterre. Charles Stuart, à son arrivée, lui fit

assigner des appartements à Blackfriars et une résidence champêtre à Eltham.

L'élégance aristocratique, la noble physionomie de l'artiste, plurent infiniment au monarque, qui lui-même était le prototype de la suprême distinction. Souvent, lassé des hommes et des choses politiques, Charles fuyait les lambris de Whitehall pour se livrer au plaisir d'une causerie légère dans l'atelier du peintre flamand. Il y avait à peine trois mois que Van Dyck goûtait les faveurs de sa brillante existence, quand, le 15 juillet 1632, il reçut le titre de chevalier avec une lourde chaîne d'or soutenant le portrait du roi entouré de diamants. L'année suivante, il avait une pension de deux cents livres sterling.

L'exemple du maître entraîna la noblesse, et le luxe de l'artiste prit rapidement les proportions d'un luxe princier. « Accoutumé de bonne heure à voir le faste que déployait Rubens, ayant habité, pendant son séjour en Italie, les palais des nobles amateurs, il en avait gardé une secrète affection pour toutes les jouissances de la richesse et de la vanité. Lorsqu'il était à Rome, il menait déjà si grand train et portait un si brillant costume, qu'on le nommait d'ordinaire : *il pittore cavalieresco* (1). » Un homme seul n'aurait jamais pu suffire aux travaux dont il était accablé; aussi eut-il recours à trois de ses élèves qui devinrent ses collaborateurs. Mais, ne pouvant encore assouvir son insatiable avidité, il se laissa tromper par des vagabonds allemands et des filous italiens, qui lui promettaient tous les trésors du monde en échange des sommes considérables qu'ils exigeaient de lui; c'est en pareille compagnie qu'il poursuivait le grand œuvre! La débauche et l'alchimie affaiblissaient sa constitution, qu'il achevait d'épuiser par un labeur surhumain. Et cependant, c'est alors qu'il peignit le magnifique portrait de Charles Stuart qui orne la collection du Louvre. Emporté par le délire de la cupidité, Van Dyck désirait vivement entreprendre une œuvre importante dont le produit fût considérable. Il présenta au roi le projet de tracer l'histoire du fameux ordre de la Jarretière, sur les murs latéraux de la salle des banquets à Whitehall; le monarque accepta la proposition, approuva les esquisses; mais, ayant demandé le prix, il ne put accepter. Selon Bellori, le peintre aurait exigé

(1) Carpenter, p. 36.

75,000 livres, et, d'après Graham, 80,000, ou deux millions de notre monnaie. On a peut-être grossi le chiffre, mais il fut sans doute très-fort, puisque le souverain recula.

Pour arracher Van Dyck à la débauche et à des spéculations ruineuses, Charles lui fit épouser Marie Ruthven, fille de Patrick Ruthven, comte de Gowrie. La munificence royale devait fournir la dot de la mariée, qui était sans fortune, quoique alliée à tous les grands noms de la vieille Angleterre. Des nuages menaçants roulaient déjà à l'horizon politique, les masses grondaient sourdement, le trône chancelait, les coffres de l'État étaient vides, l'argent arrivait lentement à la bourse de l'artiste, qui se vit obligé, en 1640, de regagner les Flandres avec sa compagne. Pendant son séjour à Anvers, il apprit que le roi de France désirait faire décorer la galerie du Louvre. Espérant être chargé de ce travail, il vint à Paris, mais trop tard; car Poussin, mandé par Louis XIII, allait entreprendre l'ouvrage. Quand Vouet se fut poliment débarrassé de l'élève de Rubens, il sut écarter le Poussin : et, comme cela est et doit être dans tous les gouvernements, un talent médiocre l'emporta sur deux grands hommes. Antoine retourna en Angleterre. En son absence, les troubles avaient augmenté; lord Strafford était mis en accusation, et, au mois de mars 1641, la famille royale se dispersa. Tandis que Charles se réfugiait dans la cité d'York, sa femme traversait la mer. Les infortunes de ses nobles protecteurs, les calamités publiques accablèrent le peintre, qui se sentait mourir. A son retour d'Écosse, le roi fut ému en revoyant son ami; mais la sollicitude de Charles, les soins éclairés du docteur, furent impuissants : il expira le 9 décembre, à l'âge de quarante-deux ans.

Van Dyck n'a point l'audacieuse énergie, l'immense facilité de son maître; sa tête, plus calme, n'a pas éprouvé l'agitation fiévreuse d'un génie qui étouffe dans les limites du possible : son imagination enthousiaste n'a jamais atteint jusqu'au délire qui transportait Rubens quand sa main impatiente développait les prodigieuses formes des êtres qui s'agitent dans ses vastes compositions. Un dessin large, noble et fier, une couleur fine et harmonieuse, une exquise sensibilité, prouvent qu'en restant dans les limites de la vie ordinaire, Van Dyck a cru devoir encore choisir avec discernement les images qui lui étaient sympathiques. Rejetant sans pitié la laideur et la vulgarité, ses toiles, à de

rares exceptions près, se distinguent par un arrangement sévère sans roideur, majestueux avec grâce, qui attire les yeux sur des lignes pleines de grandeur et de simplicité. Sans rechercher l'éclat de Pierre-Paul, sa palette est parfois aussi brillante dans une gamme intermédiaire entre les hardiesses du chef d'école et la sobriété italienne. En un mot, si Rubens vous frappe d'étonnement, Van Dyck vous fait rêver.

Tout le monde connaît cette page de Jordaens où Jésus, chassant les vendeurs du temple, s'écrie, suivant l'évangile de saint Matthieu : « Ma maison est une maison de prières, et vous en avez fait une caverne de voleurs. » En face de cette apparition menaçante de la justice divine, les marchands s'enfuient en désordre; effrayés par le tumulte de la foule qui se précipite de tous côtés, les chiens, les bœufs et les moutons augmentent la confusion qui règne autour du Christ. Quatre pharisiens, du haut de leur tribune, restent paisibles spectateurs de la victoire du Sauveur sur les trafiquants. Mais dans leur physionomie on peut lire le mépris que leur inspire le fils de Dieu; ils paraissent même prévoir le moment où son agonie servira de jouet à leur triomphe. Cependant, l'auteur de cette toile, quoique né de parents orthodoxes, avait embrassé la Réforme : ce qui pourrait faire croire que, sous l'image des vendeurs, il désigne les simoniaques et la cour de Rome, et que le Messie n'est autre chose que Luther châtiant le clergé catholique.

Jacques Jordaens naquit à Anvers, le 20 mai 1593. Son père était marchand de toiles, sa mère s'appelait Barbe Van Wolschaten : mariés à Notre-Dame, le 2 septembre 1590, Jacques fut leur premier enfant. A l'âge de quatorze ans, il fut mis chez Adam Van Noort; on ignore à quelle époque il le quitta pour recevoir les leçons de Rubens. Sans négliger ses études à l'atelier d'Adam, il trouva le moyen de se faire aimer de Catherine, fille du vieux sauvage. Le mariage vint combler les désirs des deux amants, le 15 mai 1616. Cette union le rendit père de trois enfants. Les historiens affirment qu'il travaillait avec une extrême rapidité. « Son pinceau était si prompt, dit Campo Weyerman, qu'il a rempli de ses tableaux non-seulement la Belgique et la Hollande, mais les contrées voisines, ce qui en a fait baisser le prix, attendu que la rareté augmente celui de toutes choses. Ses ouvrages sont coordonnés d'une manière à la fois

grande et naturelle; on observe beaucoup de fermeté dans le dessin des nus, beaucoup de largeur dans les plis des étoffes; le travail est parfait, surtout en ce qui regarde la couleur. Si on voulait énumérer ses peintures, il ne faudrait pas moins d'un volume (1). »

Quoique Jordaens eût abjuré la religion de ses pères vers le mois d'octobre 1629 ou juillet 1630, le clergé romain semble avoir pardonné à ses opinions en faveur de son talent; car, en 1653, il peignit pour l'église des Grands-Carmes d'Anvers un épisode de leur histoire. L'église Saint-Jacques de la même ville possède un saint Charles Borromée implorant la guérison des pestiférés. Il fit aussi des tableaux religieux pour différentes cités parmi lesquelles on désigne Anvers, Malines, Lierre, Dixmude et Tournay. Cependant, les sujets sacrés d'Anvers, au lieu d'imposer le respect, appellent le sourire : la Cène n'est qu'un repas de joyeux lurons, le masque de Judas est une charge, et le Christ lui-même paraît s'ennuyer un peu plus qu'il ne convient. Les quatre Évangélistes qui sont au Louvre ne sont pas davantage l'œuvre d'un artiste qu'anime la foi; on ne peut les comparer qu'à des chantres de village qui, après boire, s'amusent à parodier les psaumes divins.

Heureux dans son ménage, favorisé par la fortune, Jacques, pour imiter le confortable de Rubens, acheta une maison qu'il fit rebâtir d'après le plan qu'il avait tracé lui-même (2). C'est au milieu des raretés artistiques et archéologiques réunies dans sa demeure qu'il travaillait, depuis le premier rayon du soleil jusqu'à la fin du jour. Le soir venu, il se rendait à la taverne avec ses amis. « Ce n'était pas, dit Campo Weyerman, pour boire un verre de louvain, de faro ou de toute autre bière, mais une bouteille de vin, ce qui sied à un artiste de bonnes mœurs qui fréquente tous les jours son chevalet, au lieu de perdre son temps dans les cafés pleins de babil et chez les liquoristes du marché au poisson. » Jordaens approchait de la soixantaine, lorsque Émilia de Solms, veuve du fameux stathouder Frédéric-Henri,

(1) Campo Weyerman, t. Ier, p. 383.

(2) La maison de Jordaens, nous dit M. Génard, a subi tant de changements, qu'il n'y a pas une seule chambre dans l'état splendide où le maître l'avait laissée. Jordaens possédait une belle collection de tableaux de différents maîtres : elle fut vendue à la Haye, le 22 mars 1734.

le chargea de peindre à la Maison-au-Bois, près de la Haye, l'histoire glorieuse de son mari. Marinus, Pierre de Jode et surtout Bolswert ont gravé ses toiles; il a lui-même reproduit à l'eau-forte les *Vendeurs chassés du temple*, *Jupiter et Io*, *Jupiter et la chèvre Amalthée*, une *Descente de Croix*, etc. Ces gravures sont d'un métier facile et animé. Enfin, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, il mourut le même jour et de la même maladie qui emporta sa fille, le 18 octobre 1678.

L'intolérance catholique ne permettait alors aux protestants d'autre sépulture que le cimetière des *Gueux*, et encore, dans ce lieu frappé de réprobation, les calvinistes ne pouvaient ensevelir leurs morts sans redouter la haine des papistes, qui les poursuivait jusqu'à la tombe. Le bourg de Putte, au delà des frontières, quoique assez rapproché d'Anvers, était le seul asile où la mort n'eût pas à craindre les outrages du fanatisme. C'est là que fut inhumé l'élève de Rubens. Vingt années s'écoulèrent; la verdure et les fleurs avaient jeté un riant manteau sur la pierre sépulcrale, quand le hasard conduisit un négociant sur ce terrain abandonné. Son regard distrait tombe sur le marbre mutilé par quelque lourd chariot; écartant de la main les touffes verdoyantes qui cachaient l'inscription funéraire, il put déchiffrer ces mots :

Ici reposent
Jacques Jordaens peintre
mort à Anvers
le 18 octobre 1678
et
l'honorable Catherine Van Oort
sa femme
morte le 17 avril 1659
et
Demoiselle Élisabeth Jordaens
leur fille
morte le 18 octobre 1678.
Le Christ est l'espérance de notre salut.

Le promeneur fit part de sa découverte à M. Cornelissen, qui, à ce sujet, écrivit un article fort remarquable (1) : on grava un dessin de la pierre, et ce fut tout. Douze ans plus tard, cette

(1) *Messager des arts et des sciences*, année 1833.

négligence impie émut le roi de Hollande, Guillaume II; la modeste dalle fut un peu restaurée, on l'environna même d'une grille pour la protéger contre les accidents.

La manière de Jordaens a plus d'un rapport avec celle de Rubens. Sans avoir produit des choses aussi largement conçues, sans que son œuvre puisse être comparé à celui du maître, il le dépasse parfois dans la magnificence du coloris. Mais il n'a pas, comme Pierre-Paul, répandu la lumière et l'ombre en masses simplement disposées, ce qui prive ses tableaux de grandeur et de majesté, quoique l'aspect en soit plus varié, plus chatoyant.

François Snyders vint au monde à Anvers, en 1579; en 1593, il étudiait à l'atelier de Pierre Breughel; mais il alla plus tard prendre les leçons d'Henri Van Balen. Sa réception comme franc maître de l'académie de Saint-Luc, date de 1602. Devenu l'ami intime de Rubens, il mêlait des animaux et des fleurs aux compositions de Pierre-Paul, et ce dernier plaçait de vigoureux personnages dans les chasses de Snyders.

On prétend que François n'avait choisi le genre où il s'est illustré qu'après avoir admiré les toiles de Benedetto Castiglione; mais, ayant déjà trente-sept ans quand le peintre italien vint au monde, il n'aurait pu l'imiter avant l'âge de soixante ans : or, ce n'est pas à pareille époque que l'on réforme son style. L'archiduc Albert, souverain des Pays-Bas espagnols, le nomma peintre de sa cour, et lui demanda plusieurs travaux qu'il offrit à Philippe III. L'archiduc d'Autriche, Léopold-Guillaume, lui témoigna une faveur toute particulière. L'artiste flamand termina sa carrière en 1657. On croit qu'il fut le maître de Pierre Boel.

Breughel de Velours, Rubens, Snyders, nés dans un espace de quatre ans (1575-1577-1579), à une époque où les progrès de l'art étaient si avancés, ont été, au moins dans la Néerlande, les premiers peintres d'animaux. L'impulsion est évidemment venue de l'un d'eux. Mais lequel des trois donna l'exemple aux autres? C'est une question que l'absence des documents rend insoluble. Toutefois le talent de Snyders et celui de Pierre-Paul s'identifièrent tellement, que le premier possède des qualités aussi précieuses que celles de Rubens : c'est la même fougue d'exécution, la même ampleur de lignes, les mêmes procédés de travail. Les fleurs, les fruits et les scènes de genre captivèrent d'abord l'attention de François; puis il peignit les animaux entrant dans

l'arche, le paradis terrestre, l'intérieur des cuisines chargées de provisions. Tantôt il prend pour thème de dramatiques épisodes : deux ours, par exemple, luttant avec désespoir contre une meute de chiens; un hippopotame se défendant au milieu des roseaux; plus loin, un lion et un tigre, l'œil en feu, la gueule béante, les flancs déchirés, se roulant dans la poussière.

Au Louvre, on ne peut pas avoir une idée complète de Snyders. Le *Cerf poursuivi par une meute*, quoique d'une belle facture, ne vaut point le tableau que l'on voit en Angleterre chez lord Grosvenor. Les *Chiens pillant un garde-manger*, tandis qu'un chat blotti dans l'ombre jette sur les maraudeurs un regard d'avidité jalouse, n'appartiennent pas au nombre de ses œuvres supérieures. La *Chasse au sanglier*, que le livret attribue à Martin de Vos, possède bien mieux la couleur sombre, les lignes hardies qui caractérisent la manière de François. « Sous les apparences d'une exécution pleine de chaleur, dit Gault de Saint-Germain, Snyders sut rendre avec un art merveilleux la nature de chaque espèce, la soie, le poil, la laine, la plume, les mœurs, les inclinations; en un mot, tout ce qui marque une espèce, un genre, est amené sur sa toile avec le coloris de la vérité jusqu'au plus haut degré de l'illusion. L'Espagne possède un grand nombre de tableaux peints par lui (1). »

David Teniers le vieux, père du célèbre artiste connu sous le même nom, avait formé son talent sous les yeux de Rubens. Né à Anvers, en 1582, il fut inscrit dans la jurande de Saint-Luc en 1596; en 1607, il devint maître, et, en 1608, il épousa Dymphne Cornelis de Wilde. Plus tard il passa en Italie et se lia d'amitié avec Elzheimer. Durant son séjour dans la péninsule, il avait entrepris de grands travaux, mais, à son retour sur les bords de l'Escaut, il sentit que cette route n'était pas la sienne; et depuis lors il ne peignit que des fêtes de village, des laboratoires d'alchimiste, etc. Que sont devenues ces nombreuses toiles? « On trouve à Madrid, rapporte M. Viardot, quelques rares échantillons des œuvres du vieux Teniers, pâles et médiocres, comme on sait, où l'on croirait voir les esquisses, les préliminaires des œuvres de son fils, qui le passa de si loin tout en l'imitant (2). » M. Hirt

(1) *Guide des amateurs de tableaux pour les écoles allemande, flamande et hollandaise*, t. Ier, p. 139-140.

(2) *Musées d'Espagne, d'Angleterre et de Belgique.*

émet, sur la *Danse des paysans* de la galerie de Dresde, une opinion différente : « Elle ne contient, dit-il, qu'un seul morceau de Teniers le père, figurant une kermesse; il révèle un talent peu inférieur à celui de son fils. »

Il est difficile de croire qu'une dizaine de pages soient tout ce qui reste d'un homme habile qui a eu Rubens pour maître, a vécu soixante-sept ans, et s'est acquis l'estime de ses contemporains. Il est probable que ses meilleures choses ont été attribuées à son fils ou à Elzheimer. Teniers le vieux mourut en 1649.

David Teniers le jeune naquit à Anvers, en 1610. Ses commencements attestent une imitation évidente du genre historique et religieux de Pierre-Paul. « Lorsqu'il a voulu peindre l'histoire, dit l'abbé Dubos, il est demeuré au-dessous du médiocre. On reconnaît d'abord les pastiches qu'il a faits en très-grand nombre, à la bassesse comme à la stupidité des airs de tête des principaux personnages. On voit, à Bruxelles, dans la galerie du prince de la Tour, de grands tableaux d'histoire faits pour servir de cartons à une tenture de tapisserie, qui représente l'histoire des Turriani de Lombardie, dont descend la maison de la Tour-Taxis. Les premiers tableaux sont de Teniers, qui fit achever les autres par son fils. Rien n'est plus médiocre pour la composition et l'expression (1). »

Cependant on doit avouer que le *Persée et Andromède*, que l'on voit chez M. Wuyts à Anvers, est loin de mériter un jugement aussi sévère; l'*Achille reconnu par Ulysse* appartenant jadis au comte de Choiseul, et que Lebas a gravé, est certainement une œuvre du meilleur goût.

David Teniers était membre de la confrérie de Saint-Luc, en 1632 ou 1633. La simplicité de ses compositions, la tranquille harmonie de sa couleur, ses bonshommes trapus, ne furent pas dans le principe favorablement accueillis. Rubens, qui brillait alors de tout l'éclat de son génie, avait accoutumé les yeux à des mouvements violents, à des formes exagérées. Peu à peu, cependant, on lui rendit justice et l'avenir se montra souriant. Le 22 juillet 1637, il épousa Anne Breughel; Pierre-Paul, David Teniers le père et Paul Halmal, assistèrent à son mariage

(1) *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, t. II, p. 74.

après avoir été ses témoins au contrat. En 1643, l'auteur des Kermesses exécuta le morceau que l'on regarde comme son chef-d'œuvre : c'est l'Hôtel de Ville d'Anvers et la Grande-Place, où défilent, au milieu d'une foule curieuse, toutes les corporations en costume de cérémonie.

« Quarante-cinq personnages, en figurines de huit à dix pouces, sont réunis au premier plan; tous sont terminés avec le soin le plus minutieux et dans un style qui, sans s'éloigner du naturel, s'éloigne au moins du grotesque. L'arrangement en perspective est merveilleux, comme le *rendu* de tous les détails. L'air circule parmi ces groupes animés, où l'on croit surprendre le mouvement et la vie. Descamps a raison de nommer cet ouvrage *le plus beau tableau de Teniers,* car rien de plus considérable et de plus parfait n'est sorti du pinceau de ce maître fécond, qui avait trente-trois ans lorsqu'il le fit, et qui devait travailler sans relâche encore un demi-siècle (1). »

L'archiduc Léopold, d'abord admirateur enthousiaste, puis ami dévoué de Teniers, envoya ses tableaux en différentes parties de l'Europe et surtout en Espagne au roi Philippe IV. Le monarque enchanté, voulant s'approprier toutes les productions de l'artiste, fit bâtir une galerie qui leur était exclusivement destinée. La réputation de David grandissait de jour en jour; sa maison était le rendez-vous des sommités du monde et des arts. Parmi la foule aristocratique qui encombrait son atelier, on remarquait le duc d'York et le duc de Glocester, fils de Charles Ier. Teniers fit le portrait de l'un de ces illustres proscrits, le jeune d'York, qui régna sur l'Angleterre sous le nom de Jacques II. Mais un personnage plus important devait poser devant lui. Condé, qui tant de fois avait battu les Espagnols, le grand Condé, le vainqueur de Rocroy, de Fribourg et de Lens, s'engagea au service de l'Espagne, en 1652. Il envahit immédiatement la France avec le duc de Lorraine et le comte de Fuensaldana; c'est avec ces deux capitaines qu'il s'empara de Rethel, Château-Porcien et Sainte-Menehould. Le 25 novembre, il prit le commandement en chef de l'armée des Pays-Bas, et reçut, de la part de Philippe IV, le bâton de généralissime des troupes espagnoles : un fils de France, un Bourbon, ceignit l'écharge rougie du sang

(1) Viardot, *les Musées d'Allemagne et de Russie,* p. 443.

des Français. L'hiver ayant suspendu les opérations militaires, Condé vint à Bruxelles attendre une saison meilleure : c'est alors que David ébaucha sa longue et osseuse figure.

L'archiduc et le prince ne vivaient pas en bonne intelligence; l'Espagne, qui craignait de perdre l'illustre général, rappela Léopold-Guillaume, le 11 mai 1656. Don Juan d'Autriche vint le remplacer. Le nouveau gouverneur ne fut pas moins favorable à David que le précédent; il vécut familièrement avec lui et le nomma peintre et chambellan de la cour. Les revers que l'Espagne éprouvait à cette même époque changèrent ses dispositions : afin de garder les provinces néerlandaises, elle ne négligea rien pour conquérir une paix honorable. On négocia le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse, infante d'Espagne, et le traité des Pyrénées fut conclu, le 7 novembre 1659. Don Juan d'Autriche abandonna les Pays-Bas; Condé rentra en France, et fut reçu à la cour, au mois de janvier 1660.

Ces détails historiques montrent que Teniers ne fut pas toujours spectateur de scènes agréables. Né durant la guerre de Hollande avec l'Espagne, il mourut à la veille du bombardement de Bruxelles par le maréchal de Villeroi. Il ne faut donc pas s'étonner de trouver dans son œuvre des pages qui ont pour titre : « les Malheurs de la guerre. » Souvent il eut sous les yeux les tristes excès des vainqueurs, et les misères des victimes immolées à la fureur des partis. Aussi a-t-il retracé avec énergie la férocité des soldats étrangers jetant la désolation dans les campagnes, et les ridicules fanfaronnades des Espagnols.

En 1663, Louis XIV, ayant restauré l'académie française de peinture et de sculpture, lui avait donné un local, des statuts et octroyé quatre mille livres de revenu. Ces hautes faveurs éveillèrent l'attention de David, qui adressa à Philippe IV une requête, pour qu'il prît la Ghilde sous sa protection, et lui accordât des lettres de franchise (1). Le vœu de l'artiste fut accompli; et l'académie, reconnaissante, lui offrit une aiguière d'argent sur laquelle on avait gravé trente-deux vers flamands. Teniers, ayant perdu sa première femme, épousa Isabelle de Freu; mais elle cessa de vivre avant lui, et, comme Anne Breughel, fut ensevelie

(1) Voyez, dans *Rubens et l'école d'Anvers* de M. Michiels, la reproduction de la lettre patente de Philippe IV, p. 321.

dans l'église de Perck. Le dernier tableau de ce maître représente un procureur entouré de papiers : « Jusqu'à présent, dit-il au magistrat qui posait devant lui, j'ai employé du noir d'ivoire; mais, pour vous peindre, j'ai brûlé ma dernière dent. » David Teniers expira à Bruxelles, en 1694, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans : telle est du moins l'opinion d'Immerzeel; Descamps affirme qu'il mourut le 25 avril 1690. Ses élèves les plus connus furent Abshoven, Ryckaerts, Mathieu Van Helmont, François Duchâtel, Arnoult Van Maas, de Hont et Ertebout.

Érasme Quellyn fréquentait assidûment la maison de Rubens; malgré son jeune âge, il occupait une chaire de philosophie, et quelquefois le célèbre coloriste se mêlait à ses auditeurs. Mais le savant admirait avec trop de chaleur les œuvres de Pierre-Paul pour rester longtemps abîmé dans les profondeurs de la métaphysique. Ennuyé de Pythagore, de Platon et d'Aristote, il saisit les pinceaux et la palette vers 1633 ou 1634, entra à l'atelier de Verhaeghe, et fut reçu la même année membre de la Ghilde.

Érasme était né à Anvers, le 19 novembre 1607. Sa physionomie, d'une étonnante régularité, respirait l'intelligence et la bonté; son front vaste où rayonnait la pensée, ses grands yeux voilés par une douceur presque mélancolique, son abondante chevelure dont les boucles soyeuses retombaient sur ses épaules, complétaient un des plus rares types que l'on puisse rencontrer. Catherine Hernelaes, opulente héritière qu'il avait épousée, lui donna trois fils. En 1650, il était marguillier de l'église Saint-André, pour laquelle il fit deux tableaux qu'on y voit encore. La mort lui ayant ravi sa femme, il se retira sous les voûtes du monastère de Tongerloo, où il finit ses jours, le 11 novembre 1678.

Malgré la similitude générale du style de Quellyn avec celui de Rubens, il est cependant bien difficile de les confondre. Érasme choisit toujours avec goût le mouvement de ses figures; si parfois elles ont les mêmes exagérations que l'on constate chez Pierre-Paul, en revanche l'expression et le sentiment ne sont jamais vulgaires. Dans plusieurs de ses meilleures pages, la couleur de l'élève est plus fine et plus vraie que celle du maître. Ces précieuses qualités se trouvent réunies dans le Saint Roch qui décore l'église de Saint-Jacques à Anvers : vaincu par la faim, la douleur et la fatigue, le martyr est tombé sur un tertre. Dans ce moment suprême, son regard, loin d'adresser au ciel des re-

proches et des malédictions, semble, au contraire, lui demander le pardon de ses oppresseurs. Deux anges descendus des sphères célestes viennent rendre la vie à l'apôtre courageux. Tandis que le premier soutient son corps affaissé, le second panse sa jambe ensanglantée par une large blessure. Au-dessus de la tête du saint, planent trois petits anges dont l'un déploie une banderole où on lit : *Eris in peste patronus*. La silhouette sombre d'une forêt mystérieuse se détache sur le fond. Un charme irrésistible vous arrête devant cette scène, et on ne peut la quitter sans être vivement ému. Comme on le voit, Érasme ne traitait point les sujets religieux avec l'indifférente légèreté de Rubens. Malheureusement il se laissait aller au mysticisme le plus exalté, il tombait dans l'allégorie, les emblèmes, les images de piété, et l'illustration des livres dévots !

Jean Van Hoeck n'est pas le moindre des élèves de Pierre-Paul, et c'est à bon droit qu'il obtint, durant sa vie, les plus brillants succès. Venu au monde dans les murs d'Anvers, il fut baptisé à l'église Saint-Jacques, le 6 septembre 1598. Son père se nommait Guillaume Van Hoeck, et sa mère Appoline Jansens : étant l'un et l'autre d'une bonne famille, ils firent donner à leur fils une excellente éducation. A l'atelier de Rubens, il travailla avec ardeur, et aussitôt qu'il eut franchi les difficultés des études premières, il s'achemina vers l'Italie. Pendant qu'il était à Rome, il se contentait d'acquérir, sans chercher à se produire ; mais alors on savait, comme aujourd'hui, que celui qui se cache est le plus digne de la lumière : l'artiste fut bientôt connu, et son talent apprécié. Se rendant aux sollicitations de l'empereur Ferdinand II, il visita la cour d'Allemagne. Mais l'or et les honneurs qu'on lui prodigua ne purent lui faire oublier sa patrie, qu'il lui tardait de revoir. En 1647, il partit donc pour la Belgique avec l'archiduc Léopold. A Bruxelles, la majeure partie de son temps étant absorbée par les commandes qu'il recevait d'Allemagne et d'Italie, il ne laissa dans son pays qu'un fort petit nombre de tableaux. Il mourut dans cette ville, en 1650. La dernière production de cet artiste représentait l'empereur d'Allemagne, Ferdinand III, couronné par le dieu Mars et la Paix, suivie de l'Abondance. A l'église Notre-Dame de Malines, on voit une œuvre de sa main, où Joseph d'Arimathie et saint Jean soulèvent le Christ pour le placer dans le sépulcre. Le dessin de cette toile

ne manque pas de style, de sentiment et même de noblesse. Les draperies ont de l'ampleur avec simplicité. La couleur rappelle les maîtres italiens. La même église possède une autre composition d'un mérite qui n'est pas inférieur. Une Sainte Famille gravée par Pontius donne encore une haute idée de Jean Van Hoeck. Mais les collections publiques de France, d'Espagne, d'Italie, d'Angleterre, de Munich, de Berlin et de Vienne, ne lui attribuent aucun ouvrage. Sans trop s'éloigner de la vraisemblance, on pourrait affirmer que ses travaux, comme ceux d'Érasme Quellyn, ont été mis sur le compte de Van Dyck.

Théodore Van Thulden, né à Bois-le-Duc en 1607, vint habiter Anvers et fréquenter l'atelier de Pierre-Paul. En 1626 ou 1627, il s'enrôla sous la bannière de Saint-Luc. Soit par l'entremise de Rubens ou de toute autre façon, il noua bientôt des relations avec la France. Louis Petit, général des rédemptoristes, lui fit peindre, en 1632, à l'église des Mathurins, de Paris, la carrière apostolique de saint Jean de Matha, fondateur de l'ordre. L'année suivante, le même dignitaire chargea l'artiste de graver les tableaux qu'il venait d'achever; mais ces reproductions sont lourdes, négligées, sans effet. Théodore parcourut, dit-on, plusieurs provinces de France; il eut même la tentation de voir l'Italie, et il eût exécuté ce projet, si sa famille ne l'avait rappelé. C'est alors qu'il conçut le *Martyre de saint Adrien*. Dans cet épisode, le plus dramatique de l'école flamande, les angoisses de la douleur physique l'emportent sur l'exaltation religieuse, qui, chez les Italiens, n'abandonne jamais le patient. Van Thulden n'avait pas toujours l'esprit occupé de spectacles sanguinaires; les contorsions horribles d'un hideux agonisant n'enlevaient rien à sa verve comique et légèrement décolletée; il y a même à Bruxelles une kermesse où la décence et le bon ton ne sont pas précisément exagérés.

L'amour avait mis un aveu sur sa bouche, et, le 24 juillet 1635, il épousa, à l'église Saint-Jacques, Marie Van Balen, fille du célèbre Henri Van Balen. Quatre ans après, il fut élu doyen de la corporation de Saint-Luc. Houbraken nous apprend qu'il était fixé à Bois-le-Duc en 1662; il est certain qu'il y mourut vers l'année 1676. Il portait, de sable à trois tierces d'or, au chef de même.

La toile signée T. Van Thulden f. qui est au Louvre, repré-

sente le Christ apparaissant à sa mère. La tête de Jésus est noble et douce, mais un peu froide. L'ensemble ne manque pas néanmoins d'harmonie; le dessin est libre, facile et hardi. Le *Triomphe de la religion* et la *Chute de l'hérésie*, placés à l'église Saint-Pierre, de Gand, méritent moins d'éloges.

Comme Théodore Van Thulden, Abraham Van Diepenbeck vit le jour à Bois-le-Duc, en 1607, suivant l'opinion commune. Il s'adonna d'abord à la peinture sur verre, qui lui procura quelque réputation. A l'atelier de Rubens, son talent se développa si rapidement, que l'illustre Anversois se fit aider par lui en plusieurs circonstances. Il fit le voyage d'Italie, mais n'y demeura pas longtemps. Le 4 janvier 1636, il fut reçu *poorter* ou bourgeois d'Anvers. En juin 1637, Catherine Heuvick devint sa femme.

Les jésuites avaient fondé dans l'église Saint-Jacques, en 1585, une confrérie en l'honneur de la Vierge; cette compagnie avait nom *la Sodalité :* Abraham s'y affilia, et reçut le grade de *consultor*. Le 13 mai 1639, il contracta un second mariage avec Anne Van der Dort. Charles Ier l'ayant attiré près de lui, il laissa en Angleterre une foule de dessins pour un ouvrage sur la fameuse expédition de lord Newcastle. Revenu sur les bords de l'Escaut, il ne quitta plus les Flandres et termina ses jours à Anvers en 1675.

Les ouvrages de Diepenbeck sont très-rares : au musée de Bruxelles, on voit un Saint François à genoux adorant le saint sacrement exposé sur un autel. Des petits anges portant un médaillon où brille le mot *Charitas*, s'agitent dans le haut de la toile. A part une certaine aisance de métier, cette page est fort médiocre. *Clélie passant le Tibre*, que possède le Louvre, est une charge drôlatique : l'héroïne, une grosse Flamande vêtue de rouge, est montée sur un cheval de ferme, qui subit en croupe une autre gaillarde non moins volumineuse. Ces vulgaires amazones sont escortées par des filles entièrement nues : l'une d'elles essaye de monter sur la pauvre bête déjà bien chargée, mais le poids de la partie moyenne de son corps l'en empêche sans doute, car un homme qui l'a saisie par le bas des reins, la pousse d'une étrange manière. Mais la jolie femme assise au pied d'un arbre et jouant de la guitare, pendant qu'un jeune berger lui déclare son amour, est une charmante idylle que le nouveau catalogue du Louvre assigne à Diepenbeck. Si cette œuvre est réellement de

l'homme qui nous occupe, elle donne de lui une excellente opinion; car il y a là une poésie gracieuse, une finesse distinguée dont le style néerlandais est généralement dépourvu.

Juste Van Egmont était venu au monde à Leyde, en 1602. Quand cessa-t-il de travailler avec Rubens? — On l'ignore. Descamps affirme qu'il était fort jeune lorsqu'il quitta Anvers pour voyager. Arrivé en France, Louis XIII et Louis XIV mirent son talent à profit. « Simon Vouet, dit Florent le Comte, employa différents peintres dans ses entreprises, suivant ce qu'ils savaient traiter, entre autres Juste d'Egmont et Van Drierse Flamans, Schalberge, Patel, Van Boucle, Bellange et Cotelle, tous excellents hommes dans leurs différents caractères. »

Juste Van Egmont fut un des fondateurs de l'académie française de peinture et de sculpture. Les curieux mémoires que vient de publier M. Anatole de Montaiglon, et qu'il attribue à Henri Testelin, nous donnent les plus précieux détails sur l'origine de ce corps. La vieille confrérie de Saint-Luc, qui existait alors, n'avait pas été constituée par amour de l'art, mais pour mettre un terme au pillage des artistes. Comme on le sait, les peintres du Moyen-âge se servaient de matières rares, telles que l'or, l'argent, etc. « Bientôt ils se prévalurent de cette circonstance pour commettre une infinité de fraudes, tant par rapport à la qualité que sur la quantité de ces matières. Les tribunaux étaient fatigués à l'excès des plaintes qui leur en venaient de toutes parts. Cependant nulle règle certaine, nulle loi pour aider à y statuer. Ainsi ces prévaricateurs exercèrent pendant longtemps leurs vexations avec une sorte d'impunité. Pour obvier à ce désordre, M. le prévôt de Paris fit assembler un certain nombre des plus honnêtes gens d'entre les peintres et les sculpteurs de cette capitale. Ce fut l'an 1391, et, de leur avis et consentement, il fit rédiger plusieurs articles de statuts et règlements à l'instar de ceux qui avaient lieu chez les autres corps de métier de la ville. Il fit élire en même temps des jurés pour gérer la nouvelle communauté, avec pouvoir de faire des visites réglées, d'examiner les matières employées dans les ouvrages en question, de saisir en cas de contravention, poursuivre, etc., et enfin fit établir une maîtrise exclusive pour le fait de peinture et de sculpture et tout ce qui pouvait y avoir rapport. Un des premiers actes de ces hommes vains et ignorants fut de s'ériger en juges et en tyrans

de ces mêmes arts dont ils s'étaient vus naguère, et dont ils étaient, en effet, les supports très-subalternes et très-méprisés; l'intérêt sordide qui les animait, les en rendit bientôt les persécuteurs, et devint une source inépuisable de vexations. Plus de repos même pour les sujets de la plus haute espérance ou du mérite le plus confirmé. Ce ne furent que saisies, que poursuites, qu'exécutions, de tout temps inconnues aux beaux-arts (1). »

Les vexations contre l'intelligence, au profit de la stupidité, n'avaient fait qu'augmenter avec le temps, et, à l'époque dont il s'agit, elles étaient arrivées au comble de l'impudence et de la barbarie. Le seul artiste épargné par les sociétaires était Lebrun, dont ils redoutaient le crédit. Celui-ci méditait depuis longtemps un projet d'académie pour accabler la jurande. Ayant communiqué ses idées aux frères Testelin, ses amis intimes, le plan parut excellent; et des assemblées se formèrent où d'autres intéressés donnaient leur avis. « Celles de toutes ces conférences cependant qui opérèrent d'une manière plus efficace, continue Testelin, furent celles qui se tenaient chez M. Juste d'Egmont. Elles n'étaient rien moins qu'éclatantes et tumultueuses, n'étant composées que de lui, de M. Sarrazin et de M. Corneille. Mais M. de Charmois y assistait très-régulièrement, ou, pour mieux dire, il en était l'âme. » En effet, M. de Charmois, secrétaire du maréchal de Schomberg, obtint du conseil de régence, tenu au Palais-Royal, le 20 janvier 1648, un arrêt qui, établissant la nouvelle compagnie, affranchissait les artistes des persécutions qu'ils avaient subies. C'est donc M. de Charmois qui est le créateur de l'Académie des beaux-arts, dont le berceau a été le domicile de Juste Van Egmont.

Revenu en Flandre, le peintre mourut à Anvers, le 8 janvier 1674; il fut enterré sous les voûtes de l'église Saint-Jacques. Il est difficile de juger Van Egmont, car il ne reste de lui que des gravures d'après ses tableaux. Il a fait beaucoup de portraits, dont les plus remarquables sont ceux de Louis XIII et d'Anne d'Autriche, de Louis XIV et de son frère le duc d'Anjou, en 1643, de Marie de Gonzague, d'abord comme princesse de Mantoue, puis comme reine de Pologne, et surtout celui de Charles

(1) *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés par M. Anatole de Montaiglon, t. Ier, p. 6. Paris, Jannet, 1853.

de la Porte, duc de la Meilleraye, pair et maréchal de France.

On a moins de renseignements encore sur Pierre Van Mol que sur Juste Van Egmont. Il vit le jour à Anvers, en 1580. Il avait plus de trente ans quand il entra, vers 1611, dans l'atelier de Seger Van den Grave, son premier maître. Mais il quitta bientôt ce peintre obscur pour venir près de Rubens. A quarante-deux ans, il obtint le grade de franc maître à la confrérie de Saint-Luc. A cette époque, l'histoire perd sa trace. En 1648, il était sur les bords de la Seine, parmi ceux qui renversèrent l'inepte domination de la jurande. Il fut membre de la nouvelle académie. « Van Mol, dit Florent le Comte, travaillait aux histoires; et faisait aussi des portraits. » C'est à Paris qu'il rendit le dernier soupir, le 8 avril 1650.

La toile de Van Mol qui est au Louvre manque de lumière et d'air; le manteau rouge du disciple rappelle seulement le ton favori de Pierre-Paul. Le torse du Christ est néanmoins d'une belle forme et bien dessiné. Mais, dans l'*Adoration des Mages*, appartenant au Musée d'Anvers, la couleur est lumineuse, le groupe habilement arrangé, et les trois enfants qui soutiennent le manteau du roi mage, sont charmants de fraîcheur, de grâce et de naïveté.

Jean Wildens avait reçu la vie à Anvers, en 1584. Chérissant la campagne, il fut paysagiste. Ami de Rubens, le pinceau du maître et celui de l'élève se confondaient souvent sur le même tableau. « Pierre-Paul, disaient les jaloux, est bien heureux d'avoir un si habile auxiliaire : privé de son aide, il se trouverait dans un extrême embarras, et ses œuvres perdraient beaucoup de leur prix. » Pour toute réponse, le grand homme exécuta seul plusieurs paysages, notamment une vue de sa demeure champêtre, et coloria deux sites éclairés par un ciel orageux. Les malveillants furent réduits au silence (1). Wildens épousa, on ne sait à quelle date, Marie Stappaert, qui mourut le 29 mai 1624, après lui avoir laissé un fils nommé Jérémie. Malgré les regrets que lui causa cette perte, il vécut jusqu'au 16 octobre 1653.

Ce qui reste de ce peintre, si toutefois il en existe un seul morceau, est totalement inconnu. Gault de Saint-Germain parle cependant de deux toiles comme s'il les avait vues. « Nous avons

(1) Campo-Weyerman, t. Ier, p. 282.

dit-il, des paysages de Wildens qui sont admirables et qui prouvent encore son talent à peindre la figure ; les plus célèbres sont à Anvers, dans l'église des religieuses appelées *Falkes* : sur l'un, Langen Jan a peint la *Fuite en Égypte*, et l'on donne à Van Dyck le *Repos de la Vierge*, qui orne l'autre : ces paysages sont magnifiques et inappréciables. »

Lucas Van Uden exécuta aussi des fonds derrière les personnages de Rubens. Il naquit à Anvers, le 18 octobre 1595. Malgré la rapidité de ses progrès, il ne fut admis dans la confrérie que durant l'année 1627. Il passe pour avoir traité avec un égal succès le genre, le paysage et l'histoire. Cependant les productions qui nous sont parvenues semblent démentir cette renommée. Gault de Saint-Germain écrit à ce propos : « A la vérité, il faut de l'éclat pour plaire, et le coloris de Van Uden est monotone. Le temps, en agatisant les matières colorantes, ne leur a pas été favorable. » Quelle que soit la cause, les paysages du Louvre n'en sont pas moins d'un ton blafard où dominent le gris, le vert pâle et le bleu clair.

François Wauters, né à Lierre en 1614, et plus tard élève de Rubens, jouissait pendant sa vie d'une immense réputation. La campagne endormie dans le silence des nuits radieuses, tandis que la lune répand au loin sa lueur mélancolique ; tel est le thème favori de ses paysages. « Il empruntait souvent, dit Papebroeck, des motifs aux poëtes, représentait Vénus toute nue avec Adonis, Diane surprise par Actéon, et autres obscénités de même espèce ; il y déployait, d'ailleurs, un si grand talent, qu'on le jugeait à l'égal de son condisciple Van Dyck, et qu'on le regardait comme s'étant aussi bien approprié la somptueuse couleur du Titien. » Le bruit de sa gloire s'étant répandu en Europe, l'empereur Ferdinand II l'attira près de lui. Mais il s'éloigna bientôt du souverain, pour entrer au service du prince de Galles, qui régna sur l'Angleterre sous le nom de Charles II. C'est alors qu'il composa, à la demande de son auguste protecteur, une foule de scènes où les limites de la décence étaient fort reculées. Mais la révolution anglaise effraya l'artiste, qui revint dans sa patrie et reçut le titre de doyen de l'Académie, en 1648. Onze années après, il fut tué d'un coup de pistolet. On n'a jamais découvert l'auteur de ce crime ou de cette imprudence. De toutes ses productions, on ne connaît que deux *Effets de lune*.

Deodat Van der Mont, après un assez long séjour en Italie, se fit appeler Del Monte ou Delmonte. Il était d'une bonne famille et vint au monde en 1581. La corporation de Saint-Luc le nomma franc maître en 1609. Le duc de Neubourg lui accorda des lettres de noblesse, avec le titre de peintre et architecte de sa maison. Il fut non-seulement l'élève de Rubens, mais son ami le plus intime. Le Liggere constate qu'un sieur *Theodati Van Dermonde,* membre de la Ghilde, acheva son terrestre pèlerinage vers 1644-1645. Mais un document plus positif ne laisse aucun doute sur la date de sa fin; on lit sur des registres mortuaires de l'église Saint-Jacques : « Novembre 1644. Item le 27 a eu lieu au chœur le service funèbre du sieur Deodat Del Mont, peintre, demeurant rue du Prince, derrière la chapelle de Grâce. Trente-six flambeaux, trois autels tendus de taffetas blanc. Racheté, au prix de 2 florins 8 sous, les messes funéraires. Huit musiciens, exécuté le *Dies iræ* et le *Miserere;* pendant l'offertoire, il a été donné 8 florins 4 sous. Total : 47 florins 12 sous. » — « Outre les tableaux de Deodat, qui répandent sa gloire à l'étranger, dit Houbraken, on voit de lui à Anvers, chez les religieuses appelées *Falcontines,* un morceau d'autel retraçant l'Adoration des Mages, où l'on remarque une belle ordonnance, une exécution facile et un vrai talent. La cathédrale possède un autre ouvrage du même artiste, représentant la Transfiguration. Un Portement de croix placé dans l'église des Jésuites, témoigne aussi de son habileté. »

Aujourd'hui, toutes ces œuvres ont malheureusement disparu.

La tradition seulement nous apprend que Gérard Van Herp avait étudié chez Rubens; les archives de Saint-Jacques mettent son baptême à la date du 15 octobre 1608. Les deux tableaux que possèdent deux habitants de Malines, et que l'on croit de ce maître, sont très-remarquables. Le premier, appartenant à M. Dusart, est le retour de Jephté vainqueur des Ammonites : la jeune fille qui se précipite au-devant de lui, se trouble et pâlit en voyant la tristesse de son père; elle ignore la promesse imprudente de Jephté. Le groupe de jeunes vierges qui entourent l'innocente victime, est plein de sentiment et de vérité. Le ton général est fin, vigoureux et chaud en certains endroits. La seconde page, qui se trouve chez M. Morissens, a pour sujet l'enlèvement d'Europe : c'est la même touche légère, le même

éclat de coloris, qui distinguent les toiles de Pierre-Paul, au temps où la goutte lui interdisait les grandes dimensions.

La ville de Zurich vit naître Samuel Hofman en 1592. Sa main était déjà exercée quand il vint grossir le nombre des élèves de Rubens. Plus tard il abandonna Anvers et voyagea en Hollande. Marié depuis 1628, il mourut à Francfort, en 1640. On voit de lui, à l'institut Stœdel de Francfort-sur-le-Mein, le portrait d'une dame en costume noir.

Michel compte, parmi les disciples de Pierre-Paul, un certain Jean Victor, Victoor ou Fictoort. Houbraken, Weyerman, Van Gool et Descamps ne le citent pas. Pilkington le fait vivre entre les années 1600 et 1670. Michel le croit natif d'Anvers; mais Immerzeel pense qu'il a vu le jour en Hollande. Son véritable nom, d'après M. Van der Straelen, est Victor Wolfoet. Son style a de grandes affinités avec celui de Rubens et de Rembrandt. Le Louvre désigne deux tableaux de sa main. La *Jeune fille tenant la chaîne de son volet pour le fermer* est une œuvre exquise dans le genre de Metzu : *Isaac bénissant Jacob* se recommande par une bonne couleur. La *Visitation,* que l'on admire à Anvers, est une imitation de Rubens, mais une imitation très-heureuse.

Martin Pepyn naquit à Anvers, le 18 février 1575. En 1600, il était reçu franc maître de la Ghilde, et, le 1er décembre 1601, il épousa Marie Huybrechts. En 1626, il exécuta pour la chapelle Sainte-Élisabeth deux triptyques qui portent encore la date et la signature. En 1632, Antoine Van Dyck peignit le portrait de Martin, et sur la gravure de Bolswert on lit : *Me pictorem pictor pixit D. Antonius Van Dyck eques illustris a° D.* 1632, *æt. meæ LVIII.* C'est-à-dire : « Moi peintre, j'ai été peint par maître Antoine Van Dyck, célèbre chevalier, l'an du Seigneur 1632, dans la cinquante-huitième année de mon âge. » Les deux triptyques, qui forment dix tableaux groupés cinq par cinq, suffisent pour étudier et caractériser la manière de l'auteur. L'artiste a sans doute voulu protester de toute sa puissance contre les innovations du XVIe siècle; car sa couleur fine, serrée, polie comme de l'émail rappelle les peintres brugeois. Le sentiment pieux, tranquille et doux qui anime ses personnages, brille comme un dernier reflet de Van Eyck et de Hemling. Ne gardant du passé que les bonnes qualités, Martin Pepyn oubliait son époque pour vivre dans la poésie d'un autre âge.

En 1567, Abraham Janssens fut baptisé à l'église Notre-Dame d'Anvers. En 1601, il était franc maître de la confrérie; et, le 1er mai de l'année suivante, il épousa Sara Goetkint. Lorsque Pierre-Paul revint d'Italie, Abraham jouissait d'une belle réputation, et ce ne fut pas avec plaisir qu'il se vit éclipsé par un homme plus jeune que lui. A ce propos, Houbraken, d'après une tradition apocryphe, a rédigé un roman qui ne s'accorde pas avec la vérité. Cette narration, assez ingénieuse, nous offre l'artiste dans la cruelle alternative d'accepter le rôle inférieur que lui fait Rubens, ou de s'anéantir dans l'orgie. C'est à ce dernier moyen qu'il s'arrête. Grâce à une femme jeune, vive et passionnée, il a bientôt épuisé les voluptés de l'amour et des festins, et l'or de sa bourse, naguère bien arrondie. Après que tout eut disparu dans ce gouffre creusé par ses mains, pauvre, délaissé, l'âme tordue par les remords, il expira dans la plus affreuse misère. Or, nous avons vu qu'Abraham se maria en 1602, c'est-à-dire six années avant l'arrivée de Pierre-Paul dans les Pays-Bas; et, à sa mort, vers la fin de 1627, il laissa une fortune considérable.

D'après les tableaux que l'on voit en Belgique, on peut dire hardiment qu'Abraham est le trait d'union qui relie les xve et xvie siècles à la manière de Rubens. Sans être aussi timide que les peintres antérieurs, il était néanmoins très-loin de l'indépendance du xviie siècle. Dans quelques-unes de ses productions, il est exclusivement de l'école brugeoise, tandis que dans les autres il touche à la liberté de Pierre-Paul.

Wenceslas Koobergher, que les succès de Rubens affligeaient également, vit le jour, en 1560, au sein d'une famille anversoise. Martin de Vos, son premier maître, avait une fille ravissante qui fit battre le cœur de l'élève. Mais Wenceslas, désespéré de soupirer en vain, se souvint heureusement du proverbe, *loin des yeux, loin du cœur*, et s'empressa de partir : en Italie, le hasard lui fit rencontrer une femme moins cruelle qu'il épousa pour se consoler. Il était encore à Rome, quand il ébaucha le *Martyre de saint Sébastien*. « J'ai étudié ce tableau des semaines et des années, dit Campo-Weyerman; j'y découvrais chaque jour des beautés nouvelles; l'image du saint est si exquise de forme, si merveilleuse de dessin, d'une couleur si agréable et si douce, si dramatique d'expression; le martyr considère avec tant de ferveur une troupe d'anges qui flotte sur les nues, que je ne sais à quel chef-

d'œuvre comparer cette toile. » Revenu dans son pays, Koobergher entra à la cour de l'archiduc Albert avec une pension annuelle de 1,500 livres. Outre la peinture, il cultivait aussi l'architecture et la littérature. L'église de Notre-Dame à Montaigu, celle des Augustins dans la capitale du Brabant, celle du même ordre à Anvers et plusieurs autres édifices furent bâtis sur ses plans. Il publia aussi un traité sur la peinture, la sculpture et l'architecture. Il cessa de vivre le 23 novembre 1634.

Le Musée de Bruxelles renferme un ouvrage qui ne laisse pas une haute opinion de Wenceslas. Cette page représente l'ensevelissement du Christ : les types sont laids, sans originalité; la couleur est terne, et l'effet complétement nul. *L'empereur Constantin adorant la sainte croix que lui présente sainte Hélène* n'est pas aussi mauvais, sans avoir toutefois des qualités supérieures. Il y aurait de la témérité à porter un jugement définitif sur un homme dont on ne connaît peut-être que les plus faibles productions : et ce ne doit pas être sans motif que Weyerman en fait un si pompeux éloge.

Cornille Schut vint au monde, en 1589, au milieu de cette population anversoise qui a vu grandir tant de célébrités. On ne sait à quelle date il épousa Catherine Geensins, morte le 22 décembre 1637. En 1619, il était membre de la société de secours mutuels fondée à Anvers sous le nom de *Busse*. Schut avait pris une seconde femme qu'il perdit le 24 octobre 1654; il mourut lui-même le 29 avril 1655.

Le *Martyre de saint Georges* est le morceau capital de ce maître, quoique l'ensemble soit une réminiscence de Rubens; cependant, le saint, posé dans un bon mouvement, est plus vrai que la plupart des personnages de Pierre-Paul. La couleur, en outre, n'offre point les nuances rosées, si fréquentes sous le pinceau du chef d'école; on y observe, au contraire, ces tons de bistre et d'or que le soleil donne aux Méridionaux. Le dessin est large, la composition bien entendue, et l'effet général plein d'originalité. Le tableau qui se trouve au Musée d'Anvers mérite en tous points les mêmes éloges; on pourrait lui reprocher peut-être des draperies un peu lourdes et pas assez motivées. Le plus fameux travail de Cornille est l'*Assomption de la Vierge :* les amateurs préfèrent cette toile à la première que nous avons citée; il est vrai que l'aspect en est plus magistral, mais aussi

bien moins simple, plus cherché que celui du *Saint Georges*.

Théodore Rombouts fut baptisé à Notre-Dame, le 4 juillet 1597. Suivant le conseil d'Abraham Janssens, son maître, il s'achemina vers Rome en 1617. Après sept ans d'absence, il rentra dans son pays. Deux ans plus tard, il était l'heureux mari d'Anne Van Thielen, fille de Libert, seigneur de Couenberg. De 1628 à 1630, il fut doyen de la Ghilde. Le 19 juillet 1633, il accepta le titre de conseiller de la *Sodalité* de Notre-Dame, ou confrérie des hommes mariés. Théodore Rombouts mourut enfin le 14 septembre 1637.

La magnifique *Descente de Croix* de Rubens était pour les jaloux une cause d'éternelle douleur. Rombouts, voulant traiter le même sujet, ne produisit qu'une pâle copie de Pierre-Paul, qui, lui-même s'était inspiré de Barroche et Daniel de Volterre. Il ne fut pas plus heureux, lorsqu'il essaya de rivaliser de luxe avec le maître dont la gloire lui faisait envie : il avait résolu de bâtir un palais plus somptueux que celui de son antagoniste. Mais, pour l'achever, les moyens lui manquèrent; cette dernière humiliation le conduisit à la tombe.

Gaspard de Crayer reçut le jour dans la métropole du commerce belge, en 1584. Ses parents allèrent sans doute habiter Bruxelles pendant qu'il était fort jeune, car il devint le disciple de Raphaël Van Coxcie, qui vivait depuis 1540. Gaspard fut admis dans la corporation des peintres bruxellois, dès l'année 1607. Rubens fut, dit-on, enthousiasmé en voyant le tableau de cet artiste qui représente la Glorification de sainte Catherine. « Crayer, Crayer, s'écria-t-il, personne ne vous surpassera! » Descamps prétend que, pour se dérober au tumulte de la cour et aux importunités des amateurs, Gaspard se réfugia à Gand, où il mourut le 27 janvier 1669; mais Papebroeck assure qu'il termina ses jours à Bruxelles. La mort avait surpris le maître, au moment où il achevait le *Martyre de saint Blaise,* que l'on doit ranger parmi ses meilleures inspirations. La *Pêche miraculeuse,* qui orne la galerie de Bruxelles, est une œuvre grandiose comparable à la plus belle page de Rubens. Les *Martyrs enterrés vivants,* que possède le Musée de Lille, saisissent le spectateur, par un caractère triste, sombre, lugubre, presque diamétralement opposé au coloris splendide des autres productions de Crayer. Le *Saint François d'Assise* de l'église d'Anderlecht rappelle la palette de

Van Dyck, et par le sentiment et le dessin se rapproche de Boucher, Lancret et Watteau.

Gérard Zeghers fut baptisé à la cathédrale d'Anvers le 17 mars 1591. Henri Van Balen et Abraham Janssens furent ses maîtres. En 1608, on le reçut franc maître de la confrérie; cette même année, il quitta la Belgique pour se perfectionner sur le sol italien. Le cardinal Zapata, ambassadeur d'Espagne à Rome, l'ayant invité à se rendre à Madrid, Gérard accepta sans hésiter, et reçut le meilleur accueil auprès du roi, qui le nomma son chambellan en essayant de le retenir en Castille. Mais l'Anversois préférait sa patrie. Rentré dans son pays, il travailla si bien, qu'il fut bientôt en état de faire bâtir un superbe hôtel sur la place de Meir. Catherine Wouters, sa femme, lui donna un fils en 1624. En 1646-1647, il fut élu doyen de la Ghilde. Van Dyck, son ami, fit son portrait, que Paul Pontius a gravé. Gérard Zeghers cessa de vivre le 18 mars 1651.

Dans l'*Adoration des Mages*, qu'on voit à Notre-Dame de Bruges, on reconnaît l'influence de Rubens et de l'école italienne, avec quelques réminiscences de l'art espagnol, confondues dans une masse sévère, harmonieuse, bien conçue et très-originale. La lumière qui tombe sur ces groupes pittoresques est plus calme et plus douce que les coups de soleil de Pierre-Paul. La noble distinction des figures prouve que l'auteur savait choisir dans la nature. *Saint François en extase soutenu par les anges* — appartenant au Louvre — se rapproche beaucoup du Caravage et de l'Espagnolet; malgré cette parenté, on y retrouve néanmoins le cachet du maître. Le *Martyre de saint Lucien* de la cathédrale de Gand, la *Flagellation*, à l'église Saint-Michel de la même ville, *Saint Yves, médecin, donnant des consultations gratuites*, et le *Christ apparaissant à Madeleine*, de l'église Saint-Jacques d'Anvers, inspirent une opinion moins favorable de Zeghers. S'il atteignait par moments les hautes régions de la poésie, les grands effets de l'art, il ne savait pas soutenir son vol. La couleur lui fait rarement défaut, mais ses figures sont parfois insignifiantes.

Jacques Van Oost, dit le vieux, était né à Bruges, vers 1600. A l'âge de dix-neuf ans, il faisait partie de la Ghilde brugeoise. Longtemps après, il visita l'Italie; il revint dans son pays en 1630, et mourut en 1671. Van Oost jetait deux ou trois

gures seulement sur une toile de cent pieds carrés; mais il prodiguait autour d'elles les colonnes, les architraves, des balustrades, des draperies, enfin tous les accessoires imaginables. Les types, cependant, sont soignés, choisis avec goût, les draperies élégantes et l'effet bien trouvé. Comme il produisait énormément, il lui est arrivé d'être fort médiocre.

Gaspard-Jacques Van Opstal fut le dernier peintre qui représenta dignement l'école d'Anvers. L'église Saint-Charles Borromée possède une composition de lui qui a pour sujet *la Nativité*. Marie est agenouillée près de son enfant endormi. Debout derrière elle, saint Joseph contemple avec amour ce groupe intéressant. Sur la gauche, quatre chérubins rendent hommage au Messie; au-dessus du berceau planent deux petits anges qui déroulent une banderole où on lit ces mots : *Gloria in excelsis Deo, et pax in terrâ hominibus bonæ voluntatis*. Le ton de cette toile, chaud, vif, moelleux et transparent, est un peu dans le genre de Quellyn le vieux. Les têtes sont conçues dans un bon sentiment, la disposition est simple et vraie; le *rendu* est d'une habile sobriété. Le *Christ apparaissant à la Vierge et à saint Jean*, du Musée d'Anvers, ne donne pas une idée moins avantageuse de Jacques Van Opstal. Il fut baptisé à l'église Saint-Georges, le 2 juillet 1654. Les écrivains néerlandais ne fournissent sur lui aucun détail biographique. En 1704, il reproduisit, pour le maréchal de Villeroi, la fameuse *Descente de Croix* de Rubens.

Si le lecteur curieux désire savoir jusqu'où s'est étendue l'influence de Rubens, il n'a qu'à consulter le vingt et unième chapitre du livre de M. Michiels. C'est le seul de tous les historiens qui ait dépassé la limite où s'arrête cette trop courte notice; c'est le premier livre sur l'histoire de la peinture que l'on ait écrit dans un style aussi brillant et aussi animé.

FRÉDÉRIC BORGELLA.

CHÂSSE DE SAINTE GENEVIÈVE.

Les châsses et les reliquaires étaient autrefois de magnifiques œuvres d'art, exécutées par des orfévres qui devaient être de véritables statuaires, d'habiles ciseleurs, d'excellents peintres émailleurs et de bons lapidaires. La plus célèbre de toutes les châsses que la France catholique ait possédées fut, sans contredit, la châsse de sainte Geneviève, qui se conserva dans l'église abbatiale, fondée à Paris sous l'invocation de cette sainte, jusqu'à l'époque de la Révolution. Les historiens ne sont pas d'accord sur la valeur de cette ancienne châsse au point de vue de l'art, et nous ne croyons pas qu'il en reste des dessins ou des gravures assez fidèles pour qu'on puisse juger de son mérite en pleine connaissance de cause. Mais, à défaut de ces gravures et de ces dessins, il existe un inventaire minutieux, dressé en 1672, par les soins des membres de la confrérie des orfévres, *porteurs et attendans* de cette châsse.

C'est ce document que nous publions aujourd'hui comme un spécimen authentique de l'orfévrerie du XIIIe siècle.

Pierre Juge, qui a écrit la *Vie de sainte Geneviève,* imprimée à Paris en 1586, est le plus ancien auteur que nous puissions citer comme ayant parlé de cette châsse : « Bonnard, orfévre, dit-il dans le chap. 13 du livre III de cette *Vie,* fit la châsse de sainte Geneviève en 1242, en l'œuvre de laquelle furent employés neuf-vingt-treize marcs et demi d'argent, qui coûtèrent 400 livres, à raison de 45 sols parisis par marc, avec huit marcs et demi d'or, qui coûtèrent 136 livres parisis à raison de 16 livres par marc. Et ledit Bonnard, orfévre, qui la fit, pour ses peines et les pierres précieuses qu'il y mit, eut 200 livres parisis, que lui donna frère Thomas, cellérier. »

« L'abbaye de Sainte-Geneviève, dit Germain Brice dans la *Description de la ville de Paris* (édition de 1752), possède le corps de la sainte dont elle porte le nom. Il est exposé derrière le maître-autel dans une châsse portée sur un corps d'architecture isolé, d'ordre ionique, formé de quatre colonnes de marbre, dont les deux de devant sont de grosse brèche qui est un marbre fort

estimé. Jacques Le Mercier, qui en a donné le dessin, s'est conformé au goût et aux proportions qu'on attribue à Michel-Ange. Cette châsse, qui est de vermeil doré d'un gothique assez grossier, est soutenue par quatre figures de femmes plus grandes que nature, qui tiennent chacune un candélabre à la main. Elle a été faite en 1242, par les soins de Robert de la Ferté-Milon, abbé de cette maison. L'orfévre y employa, à ce que disent les auteurs, 180 marcs d'argent et 46 marcs d'or. La reine Marie de Médicis l'a enrichie d'un bouquet de pierres précieuses, estimé 20,000 livres. Toutes les autres pierreries dont cette châsse est ornée sont des présents de différentes personnes. »

Piganiol, dans sa *Description de Paris*, dit que l'orfévre qui fabriqua cette châsse y employa seulement 193 marcs d'argent et 8 marcs d'or, mais il ne nomme pas cet orfévre.

D'Argenville, dans son *Voyage pittoresque de Paris* (édition de 1770), avance sans façon que la châsse fut *faite par saint Éloi!*

Dulaure est un peu mieux renseigné : « La châsse de sainte Geneviève, dit-il dans son *Histoire de Paris* (t. II, p. 245, de la 2e édit.), objet principal du culte de cette église, fut pour la seconde fois fabriquée au XIIIe siècle, par un orfévre appelé Bonard, qui employa pour sa façon 193 marcs d'argent et 7 marcs et demi d'or... La châsse de sainte Geneviève, châsse très-vénérée, plus riche que belle, offrait des formes barbares, une infinité de détails, beaucoup d'or et de pierreries. Elle était supportée par quatre statues de vierges plus grandes que nature; au-dessus brillaient un bouquet et une couronne de diamants, deux présents faits, le premier par Marie de Médicis et le second par Marie-Élisabeth d'Orléans, reine douairière d'Espagne. »

Il y avait pourtant, dans l'*Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, par l'abbé Lebeuf, publiée en 1754, des renseignements plus exacts, tirés des archives de l'abbaye de Sainte-Geneviève : « Vers l'an 1240, dit l'abbé Lebeuf (t. Ier, p. 376), un nommé Godefroi donna une somme pour la construction d'une nouvelle châsse pour sainte Geneviève; les évêques de Noyon et d'Avranches, une autre. Robert de Courtenay, chevalier, légua 10 marcs d'argent à même fin, et lorsque l'orfévre Bonard eut achevé ce somptueux ouvrage, qui était du poids de 193 marcs d'argent et 7 marcs et demi d'or, la translation du

corps de la sainte y fut faite l'an 1242, le 28 octobre, jour de l'ancienne, dont l'année est inconnue, par l'abbé Robert de la Ferté-Milon. »

Enfin, dans le procès-verbal de la Commission révolutionnaire, siégeant en 1793, à la Monnaie, on estime « *les diamants, les perles fines et fausses, ainsi que les parties d'or et d'argent,* 23,839 *livres.* » Voir Millin, *Antiquités nationales*, t. V, art. LX, p. 73.

Voici maintenant l'inventaire, qui est malheureusement un peu trop négligent de la question d'art dans cette longue et minutieuse description des richesses de la châsse. Nous le publions textuellement, avec toutes les variantes d'orthographe que présente le manuscrit conservé à la bibliothèque de l'Arsenal. Il est probable cependant que ce manuscrit n'est qu'une copie ancienne faite sur un original qui n'existe plus.

P. L.

Au nom de Dieu soit faite la présente copie sur l'original signé de Messieurs Nicolle, marchands orfeures, à la fin d'un inuentaire des richesses et joiaux appliqués à la chasse de Sainte Geneviefue, ainsy qu'il a apparu à moy Philippes Morisse fils, l'un des confrères porteurs et attendans de la dite chasse, indigne, ce jourd'huy onze janvier de la presente année mil six cens soixante et douze.

Inuentaire, prisée et estimation faite par Pierre Nicolle, marchand orfeure, bourgeois de Paris, demeurant sur le Pont aux Changeurs, en la maison où pent pour enseigne le Bras d'or, des pierres précieuses qui ont esté mises et données pour l'ornement et enrichissement de la chasse de madame Sainte Geneuiefue, quand elle a esté racommodée et dorée de neuf, au mois de mars et autres ensuiuant de l'année mil six cens quatorze.

Premier article. Par le marché fait et passé entre les venerables religieux, abbé et conuent de l'abbaye de la dite dame Sainte Geneuiefue, au mont de Paris, d'une part, et Charles Aueline, Pierre Nicolle et Nicolas Charpentier, maistres orfeures, passé le dix neufuieme jour de feurier mil six cens quatorze, par deuant Saulnier et Charles, notaires au Chastelet de Paris : les dits sieurs ont promis et se sont obligés paier ausdits orfeures la somme de six cens escus pour refaire les ruines qui estoient en la dite chasse, icelle redorer de neuf, et remettre des pierreries aux lieux chatons aux places où jl y en faudroit, et appliquer touttes celles que l'on y donneroit, partant cy. . . . . 1,800 *l.*

2e *art.* Item, et dautant que plusieurs personnes remplies de charité

et esmeues à une grande deuotion auroient donné plusieurs et grand nombre de pierreries, perles et autres precieuses, pour appliquer, embellir, et enrichir la dite chasse pour l'honneur et deuotion qu'ils auoient à la dite Sainte madame Sainte Geneuiefue, le dit Nicolle, orfeure, seul qui a refait et enrichi la dite chasse, et par une deuotion et amour incomparable y auroit trauaillé et y auroit appliqué toutes les dites pierres precieuses, perles et autres pieces de grand valeur, et pour ce faire fourny les chatons, tant grands que petits, pour lesquels lui a esté donné, tant pour recompense que paiement des dits chatons, la somme de cinquante escus, font . . . . . 150 *l.*

Sainte Geneuiefue.

3e *art.* L'image de madame Sainte Geneuiefue, qui est d'or et sur le deuant de la chasse, est du poids de deux marqs, quatre onces, quatre gros, a la quelle a esté appliqué par ledit Nicolle, orfeure, une couronne d'or d'une branche de palme esmaillée de blanc, en la quelle il y a sur le deuant un cabochon de rubis, du prix de quinze escus, font. . . . . 45 *l.*

4e *art.* Au dessus, un gros rubis balais et perle, du prix de vingt cinq escus, font . . . . . 75 *l.*

5e *art.* Aux deux costés, deux saphirs violets taillés a facette, de quinze escus pièce, font. . . . . 90 *l.*

6e *art.* Trois diamants de trois escus pièce, font . . . . . 27 *l.*

7e *art.* Six petits rubis d'un escu pièce, font . . . . . 18 *l.*

8e *art.* Huit grosses perles plattes de quatre escus pièce, font . 96 *l.*

Reuenant ladite couronne, tant en or qu'en pierreries et façon, à la somme de cens soixante deux escus, font . . . . . 486 *l.*

Le Cierge.

9e *art.* Au dessous de sa main droite y a un cierge d'or esmaillé de blanc et à l'entour deux branches de palmes esmaillées de vert; sur le deuant y a vingt diamants qui sont deux à deux, du prix de trois escus pièce, et deux sur les tiches de deux escus et demi pièce, pour l'or et façon quarante escus, le tout reuenant à cent quatre escus, font. . . . . 312 *l.*

L'Ange.

10e *art.* L'Ange est au dessus pour allumer le cierge de la dite dame Sainte Geneuiefue, qui est d'or auquel jl y a vingt un diamants, pesant ensemble une once, six gros, prisé et estimé auec la façon quatre vingt trois escus vingt sols, font. . . . . 250 *l.*

11e *art.* A la gorge de ladite image Sainte Geneuiefue, il y a six perles, de dix sols la pièce, font . . . . . 3 *l.*

12e *art.* Au dessous il y a une croix de diamants qui représente le denier que monseigneur Saint Germain, Euesque d'Auxerre, donna et mit au col de madame Sainte Geneuiefue, laquelle a esté prisée vingt cinq escus font . . . . . 75 *l.*

13e *art.* Et une perle pendant au bout, du prix de quatre escus, font . . . . . 12 *l.*

14e *art.* Sur les deux espaules, deux chatons d'or d'emeraudes de la vieille roche, du prix de huit escus pièce, font. . . . . 48 *l.*

15e *art.* Sur la main droite, un anneau d'or d'un cabochon de rubis, du prix de trois escus, font . . . . . 9 *l.*

16e *art.* Sur son livre, il y a quatre diamants en table, du prix de vingt escus pièce, font. . . . . 240 *l.*

17e *art.* Au milieu du livre, il y a une rose de sept diamants, du prix de trente escus . . . . . 90 *l.*

18e *art.* A la main gauche, il y a un anneau d'or d'une pointe de diamants de huit escus, qui font. . . . . 24 *l.*

19e *art.* Au dessous, sur sa robe, il y a cinq chatons d'or où sont enchassés cinq diamants, du prix de six escus pièce l'un portant l'autre. font . . . . . 90 *l.*

20e *art.* A ses pieds, un grand chaton d'or où est une grande jacinte, du prix de vingt cinq escus, font. . . . . 75 *l.*

21e *art.* Sur le bord de sa robbe et autres endroits, il y a vingt cinq perles, de vingt cinq sols pièce . . . . . 25 *l.*

22e *art.* A ses deux costés, il y a quatre chatons d'or où il y a deux camayeu d'agatte d'Orient, au mitan des quatre chatons des diamants, non prisés. . . . . non prisés à cause de leur grande valeur.

23e *art.* Plus il y a un anneau d'or d'une table de diamants, du prix de quarante escus, cy . . . . . 120 *l.*

24e *art.* Au dessous, il y a deux chatons d'or de deux esmeraudes taillées à facette, de sept escus pièce. . . . . 12 *l.*

25e *art.* A la ceinture, il y a un anneau d'or d'un diamant de trois escus et demy, six perles tirées de chacun costé, d'un escu, font six escus. 18 *l.*

Au dessous de la dite Sainte Geneuiefue.

26e *art.* Sur le Dieu de majesté, un diadesme de quarante deux perles, de huit sols pièce.. . . . . 16 *l.* 16 *s.*

27e *art.* Sur l'estomach, il y a un chaton d'or où est enchassé un diamant de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

28e *art.* Au dessous, il y a un rubis de quatre escus, cy. . . 12 *l.*

29e *art.* A la main droite, un camayeu d'agatte garny d'or, du prix de douze escus, cy. . . . . 36 *l.*

30e *art.* A la main gauche, il y a une enseigne d'or où il y a deux Cupi-

dons esmaillés qui sont de ronde bosse aux deux costés et une grande esmeraude au mitan et burinée en triangle ; au dessous une perle ronde pendante au bout, du prix de six escus, et ladite esmeraude, en ce quelle couste enchassée comme dessus, vaut la somme de deux mille escus, cy. . . . . 6,000 *l.*

31e *art.* Au dessous, une agatte d'une Vierge garnie d'or, du prix de vingt cinq escus, cy. . . . . 75 *l.*

32e *art.* Au dessous, il y a un anneau d'or d'un diamant et un sur les deux autres un petit diamant, le tout prisé six escus, cy. . . . 18 *l.*

33e *art.* Au dessous, il y a une agatte grande, grauée d'une Annonciation garnie d'or, de vingt escus, cy . . . . . 60 *l.*

34e *art.* Au dessous, il y a un anneau d'or où est enchassée une aigue marine taillée à facette, de vingt escus, cy . . . . . 60 *l.*

35e *art.* Sur les bordures des habits, il y a onze perles, du prix de quarante sols pièce, cy. . . . . 22 *l.*

36e *art.* Sur les anges qui sont a costé, il y a chacun un anneau d'or d'un cœur d'une esmeraude, de quatre escus pièce, font . . . 24 *l.*

37e *art.* Au costé droit, il y a deux chatons d'argent où est enchassé un grenat, de deux escus pièce, font. . . . . 12 *l.*

38e *art.* Au costé gauche, il y a un chaton d'argent où est une pierre bleue, d'un escu et vingt sols, cy. . . . . 4 *l.*

39e *art.* A l'entour de la dite image, il y a les douze Apostres de porcelaine garnie d'argent, du prix de quarante sols pièce, valent . . 24 *l.*

40e *art.* A l'entour d'icelles images, il y a dix perles, de huit sols pièce, valent. . . . . 4 *l.*

Saint Germain.

41e *art.* Au costé droit, il y a une image de Saint Germain, et sur sa mitre un chaton d'argent où est enchassée une piride de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

42e *art.* Sur l'estomach, il y a une croix de cristal garnie d'or et trois perles au bout, de quatre escus. . . . . 12 *l.*

43e *art.* Au pied de la croix, il y a un anneau d'or et un cabochon de rubis, de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

44e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'argent d'une pierre blanche, du prix de deux escus. . . . . 6 *l.*

45e *art.* Au dessous, il y a un petit tableau de porcelaine garni d'argent, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

46e *art.* Au dessous, il y a un doublet garni d'or, du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

47e *art.* Au dessous, il y a un camayeu de calcédoine garni d'argent, de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

48e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent d'une esmeraude, du prix de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

49e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'argent d'une amatiste, du prix de deux escus. . . . . 6 *l.*

50e *art.* A costé, il y a un chaton d'un doublet de saphir, d'un escu et vingt sols, valent. . . . . 4 *l.*

51e *art.* Sur le pied droit, il y a un anneau d'or d'une rose de rubis et une esmeraude au milieu, de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

52e *art.* Au dessous est un anneau d'or d'un grenat taillé à facette, du prix de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

53e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'argent d'une amatiste, du prix de deux escus et demi . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

54e *art.* Au dessous est un jaspe grand, garni d'argent, de deux escus et demi, valent cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

55e *art.* A l'autre bras, il y a un anneau d'or et une amatiste, du prix de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

56e *art.* Au dessous est un doublet garni d'or, d'un escu. . . 3 *l.*

57e *art.* Au dessous, il y a une calcédoine garnie d'argent, du prix d'un escu et vingt sols. . . . . 4 *l.*

58e *art.* Sur les bordures des habits, il y a vingt-quatre perles à vingt sols pièce, valent, cy . . . . . 24 *l.*

59e *art.* Sur les deux espaules, il y a un pendant d'agatte garni d'or, de deux escus et demi, cy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

60e *art.* A l'autre espaule est un pendant d'une cornaline garni d'or, d'un escu et demi. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

61e *art.* A l'autre costé est l'image Saint Loup; sur la mitre, il y a un chaton d'argent où est un doublet de saphir du prix d'un escu et vingt sols. . . . . 4 *l.*

62e *art.* Sur l'estomach, il y a une croix de cinq pierres blanches, du prix de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

63e *art.* Au bras droit, il y a un chaton d'argent ou est une pierre verte, de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

64e *art.* Au dessous est une pièce d'or esmaillée de rouge et une perle au milieu, de cinq escus, pour ce. . . . . 15 *l.*

65e *art.* Sur son espaule, il y a un chaton d'argent d'une amatiste, d'un escu et demi. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

66e *art.* A la main gauche, il y a un anneau d'or d'une jacinte, du prix de huit escus, cy. . . . . 24 *l.*

67e *art.* Au dessous est un anneau d'or d'une agatte gravée, de trois escus et demi, valent. . . . . 10 *l.* 10 *s.*

68e *art.* Au dessous est une croix de cristal garnie d'or et une perle au bout, de cinq escus. . . . . 15 *l.*

69e *art.* Au dessous est un anneau d'or d'un cabochon de rubis, du prix de cinq escus, cy. . . . . 15 *l.*

70e *art.* Au costé droit, il y a un chaton d'or d'une jacinte, du prix de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

71e *art.* Au dessus est un chaton d'argent d'une topase, du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

72e *art.* Aux deux costés, il y a deux pièces de nacre de perle, du prix d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

73e *art.* A l'autre costé, il y a un pendant d'une cornaline garnie d'or, du prix de deux escus et demi, valent . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

74e *art.* Au dessous est un chaton d'argent où est un doublet, du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

75e *art.* Au costé, il y a une rose de pierre blanche, du prix de deux escus et demi, valent la somme de . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

76e *art.* Au dessous est un jaspe garni d'argent, du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

77e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent d'une agatte, du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

78e *art.* Sur le fond, il y a deux chatons d'argent, du prix de deux escus et demi, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

79e *art.* Sur le bord des habits, il y a dix sept perles, à seize sols piece, valent. . . . . 13 *l.* 12 *s.*

La Sainte Vierge.

80e *art.* Sur l'autre costé de derriere à l'opposite, il y a une Vierge Marie assise qui tient son enfant, sur la teste de laquelle il y a une couronne où il y a trois grosses perles plattes, d'un escu et vingt sols pièce. 12 *l.*

81e *art.* Au dessous est un rubis en cabochon, de cinq escus, cy. 15 *l.*

82e *art.* Deux chatons d'or, ausquels il y a deux esmeraudes, du prix de deux escus piece, valent. . . . . 12 *l.*

83e *art.* Sous le susdit rubis, il y a un diamant jaune, du prix de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

84e *art.* Au dessous de la gorge, il y a un diamant en cœur garni d'or, du prix de douze escus, valent. . . . . 36 *l.*

85e *art.* Aux deux costés, il y a deux grosses perles, du prix de quarante sols pièce. . . . . 4 *l.*

86e *art.* A la main droite de la Vierge, est un gros saphir en poire garni d'or, de cent livres. . . . . 100 *l.*

87e Au dessous, il y a un anneau d'or d'un rubis, de trois escus, cy. 9 *l.*

88e *art.* A la manche dudit bras sont trois perles, du prix de vingt sols pièce, valent. . . . . 3 *l.*

89e *art.* Plus une grande amatiste blanche en table garnie d'or, de huit escus, cy. . . . . 24 *l.*

Le petit Enfant.

90e *art.* Sur le petit Enfant, a la main droite, est un anneau d'or, turquoise en cœur, de quinze escus, cy. . . . . 45 *l.*

91e *art.* A l'autre main, il y a un fleuron d'or, auquel il y a un petit diamant et des perles, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

92e *art.* Au dit bras est un anneau d'or d'un diamant, du prix de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

93e *art.* Au bout de la robe du dit Enfant, il y a deux perles, de vingt sols pièce. . . . . 2 *l.*

94e *art.* Sur l'estomach de la Vierge est un chaton d'or d'un saphir en table, de cinq escus, cy. . . . . 15 *l.*

95e *art.* Sur les genoux de la Vierge, il y a un grand rubis bleu garny d'or, où est un demi creux sur ledit rubis, du prix de trente escus, valent. . . . . 90 *l.*

96e *art.* A costé il y a une topase fort blanche garnie d'or, du prix de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

97e *art.* Au dessous, sur le bord de la robe, sont huit grosses perles, du prix de vingt-cinq sols la pièce, cy. . . . . 10 *l.*

98e *art.* Au dessus il y a un chaton d'or d'une amatiste blanche, et autour des petits rubis, du prix de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

99e *art.* Aux deux costés est un chaton d'esmeraudes, du prix de deux escus et demi, valent . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

100e *art.* Au costé droit, sur la chaire de la Vierge, est un camayeu de jacinte garny d'or et quatre rubis, qui valent ensemble quinze escus, cy. . . . . 45 *l.*

101e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'un grenat entaillé au-dessus une esmeraude, et sur l'espaule d'un ange une turquoise, de deux escus et demi, valent. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

102e *art.* A l'autre costé gauche, sur la chaire, est un plat d'agatte d'un chef Saint Jean, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

103e *art.* Au dessus il y a une grande esmeraude de Bresil, du prix de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

104e *art.* Au dessus est un grand cabochon d'un grenat, et sur l'espaule de l'ange une turquoise, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

Saint Remy.

105e *art.* Au dessous est l'image Saint Remy; dessus sa mitre sont trois perles et un chaton, d'un escu et demy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

106e *art.* Dessus l'estomach, il y a un grand chaton d'or où est un grenat taillé à facette ronde, de cinq escus. . . . . 15 *l.*

107e *art.* A la main droite est un anneau de cinq perles qui valent six escus. . . . . 18 *l.*

108e *art.* A la manche il y a un chaton d'une piride du prix d'un escu et vingt sols . . . . . 4 *l.*

109e *art.* A l'autre main est un anneau d'une esmeraude, du prix de cinq escus, valent. . . . . 15 *l.*

110e *art.* A la manche, il y un a chaton d'une jacinte, d'un escu et vingt sols, cy . . . . . 4 *l.*

111e *art.* Sur la chasuble dudit Euesque sont sur les bords six perles, à seize sols pièce. . . . . 4 *l.* 16 *s.*

112e *art.* Au milieu de ladite chasuble est une croix de cristail garny où pent une grosse perle, de six escus. . . . . 18 *l.*

113e *art.* Au dessous une agatte en or en oualle plaine et belle, de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

114e *art.* A chacun costé sont trois chatons de trente sols pièce, valent. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

Le Roy Clouis.

115e *art.* A costé droit, il y a l'image du Roy Clouis ; sur sa couronne sont six perles, de dix-huit sols pièce . . . . . 5 *l.*

116e *art.* Au col est un pendant d'une jacinte, du prix d'un escu et demy, valent. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

117e *art.* Au bras droit il y a un anneau d'or d'une cornaline, d'un escu et vingt sols, valent cy. . . . . 4 *l.*

118e *art.* Sur les deux espaules sont deux pièces de fil d'or, ausquels il y a une porcelaine à chacune, d'un escu pièce . . . . . 6 *l.*

119e *art.* Sur l'estomach est une agatte grauée, garnie d'or, du prix de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

120e *art.* Au dessous il y a un lapis garni d'or, du prix de deux escus et demi, cy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

121e *art.* Sur le bras gauche est un œil d'agatte, du prix d'un escu cy. . . . . 3 *l.*

122e *art.* Au mesme bras, il y a un anneau d'or d'une agatte, du prix de trois escus, valent. . . . . 9 *l.*

123e *art.* Au dessous est un chaton d'une cornaline en camayeu où est taillé une teste du Roy, d'un escu et demy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

124e *art.* A costé d'icelle, il y a un grand grenat, d'un escu et vingt sols, cy. . . . . 4 *l.*

125e *art.* Au dessous est un grand lapis garny d'or, du prix de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

126e *art.* Aux deux costés de ladite image sont deux chatons, d'un escu les deux, cy. . . . . 3 *l.*

Sainte Clotilde.

127e *art.* Sainte Clotilde, qui est à l'autre costé; sur sa couronne sont neuf perles et quatre esmeraudes, un petit rubis balais, d'un escu. 3 *l.*

128e *art.* A l'entour de la gorge sont dix perles rondes, de dix sols piece, et un petit pendant d'une topase à jour, taillé à facette, garny d'or, avec trois petites perles, de deux escus et demy, valent ensemble. . . . . 12 *l.* 10 *s.*

129e *art.* Au bras droit est un anneau d'or d'un camayeu d'agatte, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

130e *art.* Sur l'estomach est une enseigne d'or où est un poinçon de jacinte et à l'entour des esmeraudes et grenats, du prix de quatre escus. . . . . 12 *l.*

131e *art.* Au dessous il y a un camayeu d'agatte, du prix d'un escu et vingt sols, cy. . . . . 4 *l.*

132e *art.* Aux deux costés sont deux pièces de fil d'or à perles, d'un escu et vingt sols. . . . . 4 *l.*

133e *art.* Sur le bord de la robe sont quatre perles, de vingt sols pièce, valent. . . . . 4 *l.*

134e *art.* Au dessous, il y a un jaspe garny d'or, de deux escus et demy, valent cy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

135e *art.* Aux deux costés sont quatre chatons, de deux escus et demy, cy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

136e *art. Sur l'arcade de la Vierge*, il y a dix-neuf pierres tant perles que grenats, qu'amatistes, que cornalines, que turquoises, non prisées. .

137e *art.* Sur les trois arcades des images, il y a vingt-quatre pierres, non prisées.

138e *art.* A une des tourelles, il y a un anneau d'or d'une esmeraude, un cœur de la vieille roche, de cinq escus, cy. . . . . 15 *l.*

139e *art.* A l'autre tourelle, il y a un anneau d'un grenat, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

140e *art. A l'un des costés où sont les apostres :* à l'image saint Pierre il y a seize perles sur le bord des habits, à seize sols piece, cy. 12 *l.* 15 *s.*

141e *art.* Sur les deux espaules sont deux pièces d'or à perles, de quatre escus et dix sols, cy. . . . . 12 *l.* 10 *s.*

142e *art.* A son liure est une croix double de grenats, à chaque costé de la croix une esmeraude garnye d'argent, du prix de huit escus, cy. . . . . 24 *l.*

143e *art.* A la main droite où sont les clefs il y a un anneau de jaspe vert, auquel est graué une tour auec des flambes, de cinq escus . 15 *l.*

144e *art.* Au dessous est une pièce d'or esmaillée de blanc où est enchassée une amatiste de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

145e *art.* A l'autre bras, il y a un lapis garni d'argent, d'un escu et demy, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

146e *art.* Au dessous est une grande croix d'or esmaillée de noir auec trois pendelocques de pierre blanche en saphirs, du prix de vingt escus, cy. . . . . 60 *l.*

147e *art.* A costé d'icelle il y a une agatte d'une Magdelaine enchassée d'argent, de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

148e *art.* Au dessous est une esmeraude garnie d'argent, du prix de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

149e *art.* Il y a au dessous une agatte en camayeu garnie d'or, esmaillée de rouge, où sont plusieurs perles esmeraudes et petits rubis, de huit escus. . . . . 24 *l.*

150e *art.* A costé d'icelle est un grenat garni d'argent du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

151e *art.* Aux deux costés du dit Saint Pierre sont quatre chatons de deux agattes, une crisolite et un doublet garni d'argent doré, du prix de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

Saint André.

152e *art.* L'image après ensuiuant est Saint André; sur les bords de ses habits sont douze perles à quinze sols pièce. . . . . 9 *l.*

153e *art.* Il y a à son estomach un anneau d'or esmaillé de noir où est enchassé un saphir blanc en table, de vingt escus, cy . . . . 60 *l.*

154e *art.* Sur ses espaules, il y a d'un costé une esmeraude de la vieille roche garnie d'argent, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

155e *art.* A l'autre costé, une nacre de perle de trente sols, cy. . . . . 1 *l.* 10 *s.*

156e *art.* A la main droite est un anneau esmaillé de noir où est enchassé un cœur de turquoise, et aux deux costés deux turquoises, du prix de quinze escus, valent, cy . . . . . 45 *l.*

157e *art.* A l'autre main une esmeraude ronde, d'un escu et demy, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

158e *art.* Au dessous est un grenat fort grand garny d'argent, du prix de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

159e *art.* Au dessous est une pierre bleue garnie d'or, d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

160e *art.* Sur la croix de Saint André, il y a une jacinte entaillée, garnie d'or, du prix de huit escus, cy . . . . . 24 *l.*

161e *art.* A costé est une grande cornaline garnie d'or, d'un escu et vingt sols, valent. . . . . 4 *l.*

162e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'une pierre verte garnie d'argent de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

163e *art.* Au dessous est un camayeu d'agatte où est Saint Jerosme en besogne, de fil garni d'or, de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

164e *art.* Aux deux costés dudit Saint André, sont quatre chatons d'argent doré ausquels sont enchassés une aigrette, un lapis, une cornaline et un jaspe, de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

Saint Jean.

165e *art.* Sur les bords de ses habits sont dix neuf perles, à quatorze sols pièce, valent . . . . . 13 *l.* 6 *s.*

166e *art.* Sur son liure est une amatiste blanche, garnie d'or, du prix de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

167e *art.* A sa main droite, il y a un anneau d'or d'une table de rubis, de cinq escus, valent . . . . . 15 *l.*

168e *art.* Au dessous est un camayeu d'agatte figurée, de sept escus, cy . . . . . 21 *l.*

169e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent doré d'une pierre verte, d'un escu et demi, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

170e *art.* A costé est une croix de cristal garnie d'or et esmaillée de plusieurs couleurs, de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

171e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'une amatiste, garnie d'argent, où est graué un crucifix, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

172e *art.* Au dessous est un chaton d'un grenat en argent, du prix de trois escus et demy. . . . . 10 *l.* 10 *s.*

173e *art.* Aux deux costés dudit Saint Jean sont quatre chatons dorés où sont deux camayeux d'agatte, une autre agatte grauée, touttes les quatre de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

Saint Jude.

174e *art.* Sur les bords de ses habits sont dix perles, à treize sols, valent. . . . . 6 *l.* 10 *s.*

175e *art.* Sur son estomach est un chaton d'un grenat taillé à facette garni d'argent, d'un escu. . . . . 3 *l.*

176e *art.* A costé, il y a un chaton d'une pierre bleue, de trente sols. . . . . 1 *l.* 10 *s.*

177e *art.* A son bras droit est un anneau d'or esmaillé de noir, qui est en griffe, de cinq escus, valent cy . . . . . 15 *l.*

178e *art.* A l'autre bras un anneau d'une esmeraude, du prix de cinq escus, cy. . . . . 15 *l.*

179e *art.* Au dessous, il y a un grenat en argent, du prix de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

180e *art.* Au dessous est un chaton d'une pierre blanche de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

181e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent d'une pierre bleue et au dessous est un doublet d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

182e *art.* A costé est un grand pendant d'agatte en or, du prix de quatre escus . . . . . 12 *l.*

183e *art.* Au dessous, il y a un camayeu de porcelaine d'or, du prix de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

184e *art.* A costé est un chaton d'argent d'une pierre verte, d'un escu. cy . . . . . 3 *l.*

185e *art.* Aux deux costés dudit Saint Jude sont quatre chatons, dont deux de lapis, un d'agatte et un de jaspe graué d'argent doré, de quatre escus et demy, cy . . . . . 13 *l.* 10 *s.*

Saint Mathieu.

186e *art.* Sur les bords de ses habits, sont dix perles, à quarante sols pièce, valent. . . . . 20 *l.*

187e *art.* Sur son estomach, il y a un rubis balais garni d'or, du prix de deux escus et demi, cy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

188e *art.* A ses deux costés sont deux chatons d'argent d'une jacinte et d'une amatiste, d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

189e *art.* Au dessous jl y a un chaton d'argent en esmeraude du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

190e *art.* A sa main droite est un anneau d'or d'une cornaline, de deux escus. . . . . 6 *l.*

191e *art.* A l'autre main, il y a un anneau d'or d'une esmeraude d'un escu et demy, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

192e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'un grenat, du prix d'un escu et demy, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

193e *art.* A l'autre bras, il y a un chaton d'argent d'une amatiste, d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

194e *art.* Au dessous est un grand chaton d'argent d'une grande pierre blanche de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

195e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent d'une aigue marine, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

196e *art.* Au dessous est un doublet d'un chaton, d'un escu. . 3 *l.*

197e *art.* A l'autre costé, il y a un chaton d'argent, d'une amatiste d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

198e *art.* Au dessous est un pendant d'un camayeu d'un lapis en or, de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

199e *art.* Aux deux costés dudit Saint Mathieu sont quatre chatons

dorés où sont trois agattes grauées et une cornaline, ensemble de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

Saint Thomas.

200e *art.* Sur ses habits sont huit perles, à quatorze sols pièce, valent. . . . . 5 *l.* 12 *s.*

201e *art.* Sur son estomach est un chaton d'argent d'une esmeraude, d'un escu et demi . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

202e *art.* Au dessous, il y a une croix de cristal garnie d'or, du prix de deux escus, valent . . . . . 6 *l.*

203e *art.* Aux deux costés sont une agatte grauée et une amatiste en argent, de deux escus et demi . . . . . 7 *l.* 10 s.

204e *art.* A sa main droite est un anneau d'or esmaillé d'un rubis cabochon, de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

205e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'argent d'un gros grenat, de deux escus et demy. . . . . 7 *l.* 10 s.

206e *art.* A l'autre bras est un anneau d'or d'un saphir blanc, d'un escu et demy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

207e *art.* Au dessous, il y a un pendant d'agatte graué en or, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

208e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'une pierre verte, d'un escu et demy, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

209e *art.* A costé, il y a un camayeu d'agatte en or, du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

210e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'un grenat, du prix de quarante sols, cy. . . . . 2 *l.*

211e *art.* Aux deux costés dudit Saint Thomas sont quatre chatons d'argent doré de deux agattes, un peridot graué et une amatiste de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

Sainte Geneuiefue.

212e *art.* Sur le dosme, du mesme costé, sur l'image de Sainte Geneuiefue, sont quinze perles sur le bord de son manteau, plus trois perles au dessous de ses pieds, à vingt-deux sols pièce, valent ensemble. 19 *l.* 10 *s.*

213e *art.* A son diadesme, il y a treize perles, de quatorze sols la pièce, valent ensemble. . . . . 9 *l.* 6 *s.*

214e *art.* Au dessous de sa teste est un chaton d'or d'une jacinte, de sept escus, cy . . . . . 21 *l.*

215e *art.* Au bout du cierge de ladite image est un anneau d'or d'un opalle en griffe, de douze escus, cy. . . . . 36 *l.*

216e *art.* Au dessous de sa gorge, il y a une croix de cinq diamants en or, representant un denier de vingt escus, cy. . . . . 60 *l.*

217e *art.* Au bout de ladite croix est une perle ronde, du prix de dix escus, cy. . . . . 30 *l.*

218e *art.* Au dessous, sur son liure, il y a un anneau d'or de neuf diamants en rose, de trente-cinq escus. . . . . 105 *l.*

219e *art.* Aux deux costés sont deux chatons d'or de deux esmeraudes de la vieille roche, de douze escus, cy . . . . . 60 *l.*

220e *art.* Au dessous est un saphir violet en or, du prix de vingt-trois escus, cy. . . . . 69 *l.*

221e *art.* Au dessous est une bague d'or à trois pierres où sont enchassées deux diamants en table et un rubis cabochon et une perle pendante au bout, de quarante escus, cy. . . . . 120 *l.*

222e *art.* Au dessous, à ses pieds, il y a une grande jacinte en table garnie d'or, de quarante escus . . . . . 120 *l.*

223e *art.* A l'un des costés de ladite image est un grand grenat garni d'or et plusieurs perles au bout, du prix de vingt escus. . . 60 *l.*

224e *art.* Plus, il y a un chaton d'argent d'une esmeraude, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

225e *art.* Plus un esmail d'or, de dix escus, cy. . . . . 30 *l.*

226e *art.* Plus une porcelaine fine, d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

227e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'une amatiste, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

228e *art.* A l'autre costé il y a une pierre blanche en or, du prix d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

229e *art.* Au dessous est une fleur de quatre rubis en or, de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

230e *art.* A costé il y a un chaton d'argent d'une esmeraude, de deux escus et demi, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

231e *art.* Au dessous un esmail d'or, de dix escus, cy. . . . 30 *l.*

232e *art.* Au dessous est un petit tableau d'une porcelaine garnie d'argent, du prix de trois liures, cy. . . . . 3 *l.*

233e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'argent d'une amatiste taillée à facette, de deux escus, cy. . . . . 7 *l.*

234e *art.* Au dessous de la grande jacinte est un petit tableau de porcelaine, d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

Premier Miracle.

235e *art.* A costé de l'image de Sainte Geneuiefue, il y a le premier miracle qui represente comme madame Sainte Geneuiefue rendit la ueue à sa mere : il y a treize perles sur le bord des habits, à vingt sols, cy . 13 *l.*

236e *art.* Aux deux diadesmes sont onze perles à huit sols piece, valent . . . . . 4 *l.* 8 *s.*

237e *art.* A la gorge de ladite image sainte Geneuefue, il y a une croix de cinq diamants espois, garnis d'or, qui representent un denier de dix huit escus, cy . . . . . 54 *l.*

238e *art.* Au bout de ce dernier est une perle en or, du prix de deux escus et demi, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

239e *art.* A costé de la dite gorge est représenté une autre Sainte Geneuiefue; il y a dessus son estomach une petite chemize de chartre d'or esmaillé, d'un escu et demi. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

240e *art.* A son bras droit est un anneau d'or d'une esmeraude en cœur, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

241e *art.* A l'autre bras, il y a un anneau d'or d'une pierre blanche, du prix d'un escu et vingt sols, cy. . . . . 4 *l.*

242e *art.* A l'autre figure, il y a une croix d'or esmaillée où sont cinq saphirs et une perle au bout, de dix escus, cy. . . . . 30 *l.*

243e *art.* A son bras est un gros anneau d'or esmaillé de noir, d'une pierre blanche, de deux escus et demi, cy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

244e *art.* Entre les deux images, il y a un chaton d'argent d'un camayeu d'agatte, d'un escu et demi, cy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

245e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'une pierre verte, du prix d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

246e *art.* Au dessous, il y a une grosse teste d'agatte auec des aisles, qui represente une teste de cherubin, et à lentour de la dite teste sont plusieurs grenats, esmeraudes et jacintes, deux turquoises sur les aisles, deux grenats, une pierre blanche, de dix escus, cy. . . . . 30 *l.*

247e *art.* Plus une perle-demi ronde garnie dor qui pend au bout, du prix de sept escus, cy. . . . . 21 *l.*

248e *art.* Au dessous est un petit tableau de porcelaine en argent, d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

249e *art.* Aux deux costés des dites images, il y a un esmail d'argent doré où est representé un Dieu de majesté à chaque costé, de cinq escus. 15 *l.*

Autre Miracle.

250e *art.* A l'autre costé de la dite image de Sainte Geneuiefue est un autre miracle representant comme elle ressuscita un enfant mort; sur les bords de ses habits sont douze perles, à vingt sols pièce, cy. 12 *l.*

251e *art.* Au diadesme de l'image Sainte Geneuefue, sont quatre perles à huit sols la piece, valent . . . . . 1 *l.* 12 *s.*

252e *art.* Au dessus de la teste, il y a un chaton d'argent d'une pierre verte, de deux escus et demy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

253e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'une amatiste, d'un escu et vingt sols, valent cy. . . . . 4 *l.*

254e *art.* A l'autre costé, il y a un chaton d'argent d'un doublet en cœur, d'un escu et demy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

255e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'une pierre bleue, du prix de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

256e *art.* Au dessous et au mitan desdites images est apliqué un tableau qui s'ouure en deux guichets de cristal et deux colonnes de mesme, et dedans il y a une teste de Dieu qui est d'or, qui tient sur un oual d'un lapis, et sur le dit tableau sont plusieurs pierres de differentes façons, du prix de trente escus, valent. . . . . 90 *l.*

257e *art.* Aux deux costés desdites images sont deux esmaux d'argent où est figuré un Dieu de majesté, et l'autre une Notre-Dame de pitié, de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

258e *art.* Sur chacun des dits esmaux, il y a au dessus un chaton d'argent ou est un grand doublet, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

259e *art.* L'autre est un peride, de deux escus et demy. . 7 *l.* 10 *s.*

260e *art.* Au dessous du dit tableau, il y a un petit tableau de porcelaine garni d'argent, d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

(*La suite prochainement.*)

LE TRÉSOR DE LA CURIOSITÉ.

La maison de librairie de madame veuve Jules Renouard, dont les publications sur les Beaux-Arts sont déjà si nombreuses, a fait paraître un livre de M. Charles Blanc qui a été bien accueilli. Ce livre est un résumé de toutes les ventes publiques d'objets d'art et de curiosité, et son auteur l'a nommé *le Trésor de la curiosité*.

Un expert distingué du dernier siècle, Joullain, fit paraître en 1783 un ouvrage ayant quelque rapport avec celui-ci, au moins dans la pensée première, mais en différant beaucoup dans l'exécution ; c'est le Répertoire de tableaux, dessins et estampes, *ouvrage utile aux amateurs*, « dans lequel on indique la filiation d'un objet, les différents cabinets où il a passé successivement, les prix auxquels il a été porté et le cabinet où il est actuellement. Les tableaux sont rassemblés par ordre alphabétique dans leurs Écoles ; du même coup d'œil, on voit les numéros des catalogues où ils sont cités, les prix qu'ils ont été vendus et les noms des personnes qui les possèdent actuellement. » L'avertissement, que je viens de citer en grande partie, n'est point trompeur, l'auteur tient ce qu'il promet. L'ouvrage forme un petit volume in-12, d'une grande rareté. Il renferme des renseignements utiles et sera consulté avec fruit, mais il n'est pas comparable au *Trésor de la curiosité*.

Le livre de M. C. Blanc est précédé, en forme de préface, d'une lettre très-intéressante et fort bien écrite, attribuée par l'auteur à M. le comte Thibaudeau. Cette assertion a trouvé bien des incrédules ; c'est un point d'histoire littéraire que je laisserai « aux *Saumaises* futurs », je leur signalerai seulement la phrase suivante : l'auteur de la lettre parle de la collection *Randon de Boisset*, et il dit : « M. Randon de Boisset possédait « toutes les qualités de l'amateur par excellence, le goût, l'instruction *et* « *la grande fortune, qui peut passer elle-même pour une qualité, quand* « *l'esprit et la générosité en dirigent l'emploi*. Si cette phrase est de M. Thi- « baudeau, qui était fort riche, elle manque de modestie. »

Si l'on n'est pas d'accord sur le nom de l'auteur, il n'y a qu'une voix sur le mérite de la lettre qui est fort belle, écrite avec beaucoup d'esprit et il est très-regrettable qu'elle n'ait pas été achevée.

Faire un livre intéressant avec des catalogues, c'est-à-dire avec des ouvrages d'une sécheresse rebutante, remplis d'erreurs, farcis de termes

bizarres, des ouvrages qui ne sont remarquables que par les éloges hyperboliques que les experts accordent aux plus mauvais tableaux, tel est le problème que M. C. Blanc a résolu. Il est juste de dire cependant que tous les catalogues ne sont pas mauvais, surtout les anciens catalogues. Ceux qui ont été rédigés par Gersaint, Mariette, Remy, Regnault-Delalande, sont même très-bons, mais c'est la grande exception. De tout cela, l'auteur n'a pu prendre que le fond des choses, il y a ajouté une foule de remarques sur les arts, des notes sur la qualité des tableaux, sur leur généalogie, des notices biographiques sur les artistes et sur les curieux qui ont possédé les cabinets les plus célèbres, toutes choses qui donnent beaucoup d'intérêt à son livre. Enfin, et ce n'est pas ce qui plaira le moins aux gens positifs, il a donné les prix d'adjudication de chaque tableau. Ces prix sont en monnaie de l'époque, pour s'en faire une idée en valeur actuelle, il faut en prendre au moins le double.

L'auteur de la lettre s'élève avec raison contre l'emploi du mot *amateur*, si vague et cependant si fréquemment employé aujourd'hui. Qu'on dise d'un homme qu'il est amateur, si l'on n'ajoute pas quelles sont les choses qu'il aime, on n'aura rien dit. Mais le mot *curieux*, qu'il voudrait remettre en usage, n'est pas plus explicite, et de plus il a le désavantage d'être pris souvent dans un sens peu favorable à celui à qui il s'applique, témoin ce qu'en dit La Bruyère : « La curiosité n'est pas un goût pour ce qui est « bon, ou ce qui est beau, mais pour ce qui est rare ; pour ce qu'on a et « que les autres n'ont pas : ce n'est pas un attachement à ce qui est « parfait, mais à ce qui est couru, à ce qui est à la mode. » Un curieux serait donc entaché de ridicule et de manie, et voilà justement pourquoi on y a substitué le mot amateur, qui suppose qu'on aime les arts en connaissance de cause. Il me semble qu'on ferait cesser toute ambiguïté en disant : *amateur d'estampes*, *amateur de tableaux*, *amateur de médailles*, *amateur d'antiquités*, et en appelant *amateur de curiosité*, celui qui réunirait tous ces amours-là, ou seulement plusieurs d'entre eux.

Après la définition du *curieux*, l'auteur parle des principaux amateurs de curiosité. C'est une des parties les plus intéressantes de la lettre. On remarque, parmi ces curieux, Charles Ier, d'Angleterre, qui fut certainement le plus infortuné de tous les curieux ; Rubens, qui ne se contentait pas d'être un artiste de génie ; le cardinal Mazarin, qui encombrait le Palais-Royal des plus beaux objets de curiosité ; le chevalier de Lorraine, « ce vilain homme » chez lequel on est très-étonné de trouver une Vierge de l'Albane ; l'abbé de Marolles et une longue citation tirée de ses Mémoires, morceau d'une naïveté charmante. L'auteur, dans cette partie

de sa lettre, fait preuve d'une grande connaissance de l'histoire particulière des Beaux-Arts. On doit regretter qu'il n'ait pas ajouté à cela l'histoire de quelques marchands célèbres dont les chroniques du temps nous ont conservé les noms. François Langlois, Mariette, et ce *sieur Renard*, ancien valet de chambre du commandeur de Souvré, et l'un des fournisseurs habituels du cardinal Mazarin. Ce Renard était un des plus grands connaisseurs de ce temps, en tableaux, meubles et tapisseries, ce qui lui valut une immense fortune. Il acquit la charge de commissaire des guerres dans le régiment des gardes du Roi, et en 1630 il fit bâtir une charmante maison dans une partie du jardin des Tuileries, qui lui avait été abandonnée par Louis XIII, « pour dresser en ladite place, un jardin « et le remplir de toutes sortes de fleurs les plus rares et exquises qui se « pourront rencontrer dedans et hors le Royaume. » Cette maison devint le rendez-vous des seigneurs de la cour, elle était connue sous le nom de *jardin de M. Renard*. Israël Silvestre nous en a conservé l'aspect dans une jolie gravure.

Le premier catalogue analysé dans le *Trésor de la curiosité* est celui de la comtesse de Verrue, cette *Dame de volupté*, comme elle se nomme elle-même, célèbre encore par d'autres *qualités* que par son goût pour les arts. Le catalogue du cabinet de la comtesse de Verrue n'existait qu'en manuscrit; c'est un véritable service rendu que de l'avoir publié en entier. Vient ensuite le catalogue des dessins de M. Crozat, amateur distingué qui avait réuni dans son cabinet des richesses artistiques de toutes sortes. Toutes ces richesses passèrent dans les mains du marquis du Châtel et dans celles du baron de Thiers, à qui M. Crozat les avait léguées, excepté les pierres gravées et les dessins, qui furent vendus pour le prix en être distribué aux pauvres, selon la volonté du testateur. Nous donnerons, dans un prochain article de cette Revue, un extrait du testament de M. Crozat avec quelques notes sur cette magnifique collection. Les pierres gravées furent achetées en entier par le duc d'Orléans; quant aux dessins, Mariette en rédigea le catalogue et en fit la vente après les avoir inutilement proposés au Roi. On vit bien que personne n'était directement intéressé à cette vente et qu'elle se faisait pour *l'amour de Dieu*. Jamais les dessins ne furent obtenus à si bon marché; pour 6 francs on en avait une centaine; il faut voir, dans le *Trésor de la curiosité*, les anecdotes intéressantes que l'auteur rapporte à ce sujet.

C'est en 1744 que Gersaint fit la vente de Quentin de Lorangère; le catalogue, fort bien rédigé, est encore très-recherché de nos jours. On y trouve l'œuvre de Callot, celui de Sébastien Leclerc, celui de La Belle,

surtout celui de Watteau avec une curieuse notice biographique sur cet artiste; ce catalogue mérite certainement les éloges que M. C. Blanc lui donne. Il en est de même du catalogue de la Roque, le célèbre rédacteur du *Mercure;* de celui d'Angran de Fonspertuis, particulièrement précieux pour les renseignements qu'il contient sur les bijoux, la porcelaine de Chine, ses défauts et ses qualités, sur les émaux, le laque de Chine et du Japon, le cristal de roche. Les notes de ce catalogue sont comme autant de petits traités sur ces matières, au point de vue de la curiosité.

Parmi les catalogues que l'auteur analyse, il faut citer encore celui de Charles Coypel, premier peintre du Roi; celui du baron de Heinecken, auteur de l'*Idée d'une collection d'estampes;* celui du comte de Vence, dans lequel on trouve les deux tableaux d'Ostade, *le Plaisir des buveurs*, et *la Colère des buveurs;* ils furent vendus ensemble 260 livres. On les retrouve ensuite dans la collection de Van den Mersch, vendue à Gand en 1791; dans celle de madame la comtesse Vilain XIIII, vendue au château de Wetteren en 1827; enfin dans celle du comte Vilain XIIII, vendue à Paris en 1857. A cette dernière vente ils ont été payés 7,000 fr. les deux, c'est-à-dire 27 fois ce qu'ils avaient été payés en 1761. Ces tableaux, que l'expert Rémy attribue à Isaac Van Ostade, sont donnés à Adrien Van Ostade par M. Leroy, de Bruxelles, expert de la vente du comte Vilain XIIII.

Le Trésor de la curiosité contient encore l'analyse de la vente de Bouchardon, sculpteur du Roi; celle de de Troy, directeur de l'Académie de France, à Rome; de madame de Pompadour; de M. de Julienne, directeur des Gobelins et membre honoraire de l'Académie de peinture; l'analyse de la vente des planches gravées de Mariette, dans laquelle on remarque la planche de la *Vue du Pont-Neuf*, par de La Belle, adjugée pour 260 livres au graveur Aliamet; elle avait été achetée à Collignon, qui alors habitait Rome, par la veuve de François Langlois; cette dame l'avait payée 300 livres en échange, et comme par la suite elle épousa Pierre Mariette, la planche devint la propriété de la famille Mariette; elle appartient aujourd'hui à M. Danlos aîné, marchand d'estampes. Viennent ensuite la vente de Gravelot, à qui M. C. Blanc a consacré un article biographique des plus curieux; celle de Pierre-Jean Mariette, dans laquelle il y avait l'œuvre de Nanteuil en deux cent quatre-vingts pièces, vendu 160 livres; une pareille collection, en deux cent soixante-quatre pièces seulement, fut vendue 5,700 fr. chez M. Armand Bertin en 1854. A cette même vente de Mariette il y avait l'Abecedario Pittorico (d'Orlandi), édition de 1719, interfolié de papier blanc avec beaucoup de notes manuscrites de Mariette; il y avait aussi une liasse de papiers sur les arts, par

le même. Ces précieux manuscrits furent retirés. Ils tombèrent ensuite dans les mains de Regnault-Delalande, et puis après dans celles de M. Le Blanc, qui les vendit au Cabinet des estampes. On sait que l'Abecedario de Mariette est publié aujourd'hui par MM. de Chennevières et de Montaiglon.

Les deux plus célèbres catalogues de dessins publiés dans le XVIIIe siècle, après celui de M. Crozat, sont ceux de la vente Muilman à Amsterdam, et de la vente Neyman à Paris. Le catalogue Neyman, très-bien rédigé par Basan, est accompagné d'un beau frontispice de Choffard, et de quatorze eaux-fortes de Weïbrod, d'après les dessins de Ruysdaël, Ostade, etc. C'est un catalogue rare qui s'est vendu jusqu'à 15 francs. On ne le trouve pas dans la nombreuse collection de catalogues qu'avait réunie M. Thibaudeau; comme rédaction, il ne vaut pas le catalogue de M. Crozat.

La vente Neyman eut lieu en 1776, à l'*hôtel d'Aligre*. C'est vers ce temps que se firent les plus belles ventes du XVIIIe siècle; il suffira de citer les ventes de Blondel de Gagny, de Randon de Boisset, du prince de Conti. Rien qu'en copiant les catalogues de cette époque, M. Ch. Blanc aurait déjà rendu son récit très-intéressant, mais il a su encore ajouter à cet intérêt par des remarques faites avec beaucoup de goût.

M. Blondel de Gagny, trésorier général de la caisse des amortissements, est le premier par ordre de dates; il avait une belle collection de tableaux qu'il montrait avec la plus grande bienveillance; c'était un amateur d'un goût très-délicat et, d'après Gersaint, il fallait qu'un tableau, pour lui plaire, ne fût répréhensible ni dans le sujet, ni dans l'exécution. Après sa mort, sa collection fut mise en vente. M. Blondel de Gagny en avait rendu l'accès si facile, que chacun la connaissait; on avait pu se convaincre du mérite des pièces qui la composaient. Aussi tous les objets furent-ils vendus à des prix très-élevés. Un contemporain a dit de cette vente : « Les vrais amateurs en conserveront longtemps le souvenir, ils y ont vu les beaux tableaux monter à des prix qui justifient leur opinion et leur goût. De toutes les passions, la passion des arts est celle qui procure les jouissances les plus paisibles, les plus durables, et peut-être les moins onéreuses. Après une longue carrière d'amusements honorables et journellement variés, feu M. Blondel de Gagny laisse des objets dont le prix surpasse beaucoup ceux qu'ils lui ont coûté. »

A la vente de ce riche cabinet, plusieurs tableaux nous ont été enlevés par les étrangers, entre autres, un tableau de Murillo représentant *une jeune Bohémienne*, vendu 12,000 livres (il provenait du cabinet de la com-

tesse de Verrue et avait passé dans celui du comte de Lassay), et trois paysages de Claude Lorrain, vendus 11,000 livres chacun.

Le *Château de Bentheim*, par Nicolas Berghem, est vendu 11,500 livres. M. C. Blanc dit, comme le catalogue, que ce tableau provenait de la collection Quentin de Lorangère ; c'est une erreur, il avait été vendu à M. Blondel de Gagny par Gersaint, qui l'avait rapporté de Hollande ; c'est, d'après Gersaint, le tableau capital du maître par l'immensité du lieu qu'il représente, la variété des objets qu'on y découvre, le choix des figures agréables que l'auteur y a placées, enfin le brillant, la vivacité et l'accord du coloris.

On sait que Berghem a longtemps habité le château de Bentheim et qu'il y est mort. Gersaint a beaucoup contribué à faire connaître Berghem en France.

L'année suivante (1777), il y eut deux autres ventes plus importantes encore : la première et la plus remarquable est la vente de Randon de Boisset, receveur général des finances. Cet amateur, jaloux de sa collection, ne la laissait voir que très-difficilement. A sa mort, MM. D'Ainval et d'Ailly, ses neveux et héritiers, ouvrirent leur maison au public pendant un mois ; la reine Marie-Antoinette s'y rendit et il devint de mode d'aller visiter ce cabinet célèbre. La vente commença par les livres, dont M. Ch. Blanc ne parle pas ; ils étaient presque tous reliés en maroquin du Levant et par les plus habiles ouvriers, Derome, Padeloup. Je citerai ceux de ces livres qui se rapportent aux arts :

Le Recueil d'estampes publié par M. Crozat, en deux volumes in-folio, maroquin rouge, est vendu 400 livres.

Le Recueil des Histoires troyennes, contenant la généalogie de Saturne et de Jupiter ; les faits et prouesses du vaillant Hercule et la réédification de Troyes. Paris, Verard, in-folio gothique, imprimé sur vélin, avec miniatures, 760 livres.

La Bible de Mortier, avec 400 figures, 2 volumes in-folio, reliés en maroquin violet doublé de tabis, est vendue 410 francs : ce livre n'avait jamais dépassé 200 francs jusqu'alors.

Les Comédies de Térence, traduction de madame Dacier, figures de Bernard Picart, Rotterdam 1717, maroquin rouge, lavé réglé, 180 livres. On trouvait ce livre dans le commerce, à cette époque, en reliure ordinaire, pour 48 livres.

Les Métamorphoses d'Ovide, de l'abbé Banier, avec les figures de Bernard Picart, 1732, maroquin bleu, avec les figures de premier tirage, 651 livres.

Ces prix furent regardés comme excessifs. Le petit ouvrage de de Mouchy : *Opuscule d'un auteur égyptien contenant l'histoire d'Orphée, par laquelle on pourrait soupçonner qu'il est peu de femmes fidèles*. Londres, 1752, in-12, fut vendu 12 livres ; le libraire Mérigot fit aussitôt annoncer qu'il le vendait 2 livres broché. Il y avait à cette vente un entraînement qui portait les livres à des prix inconnus jusqu'alors ; nous avons vu cela se reproduire à quelques ventes de nos jours.

Tous ces livres étaient reliés par Derome l'aîné, qui a laissé la note suivante sur cette fameuse bibliothèque : « La reliure d'un in-12 en veau fauve coûtait 3 livres à M. Randon de Boisset, et les autres formats en proportion. Cette reliure était travaillée et dorée avec une exactitude presque géométrique. M. Randon de Boisset achetait toujours six exemplaires en blanc du même ouvrage, pour en avoir un parfait. Il regardait le jour à travers toutes les feuilles et réformait impitoyablement celles qui avaient le moindre défaut. D'ailleurs ses exemplaires étaient ornés de tout ce qui était capable de satisfaire et d'instruire un curieux ; variantes, cartons, estampes rares, tout s'y trouvait réuni. Une addition non imprimée, comme tables, épigrammes, éloges, etc., y était faite de la main du fameux Monchausset, copiste du *La Fontaine* de M. Gaignat. » Il n'est pas étonnant que des livres ainsi conditionnés aient obtenu de très-hauts prix à la vente publique.

Les tableaux, les dessins et les autres curiosités ne furent pas moins bien vendus. Le buste de mademoiselle Clairon, de grandeur naturelle, en terre cuite, est adjugé pour 72 livres à Sophie Arnould. La jolie actrice avait doublé la mise à prix du premier coup ; personne ne voulut surenchérir et le buste lui fut adjugé. Elle fut applaudie à plusieurs reprises dans la salle de vente comme elle l'était au théâtre ; un des assistants lui envoya aussitôt le quatrain suivant :

Lorsque en t'applaudissant, déesse de la scène,
Tout Paris t'a cédé le buste de Clairon,
Il a connu les droits d'une sœur d'Apollon
Sur un portrait de Melpomène.

Les belles ventes qu'il y avait eu à Paris depuis quelque temps avaient développé le goût de la curiosité chez beaucoup de personnes ; la vente Randon de Boisset, en particulier, était suivie par le monde élégant : c'était la mode ; il y avait donc là des amateurs novices, encore peu familiarisés avec la langue des beaux-arts et de la curiosité. Un critique de l'époque dit à ce sujet : « Je ne quitte point la vente de M. de Boisset

et je m'amuse presque autant des propos que j'entends que des chefs-d'œuvre qu'on expose tous les jours à la curiosité du public. Depuis quelque temps, voilà des collections considérables de tableaux qui se vendent en détail, et il en est résulté un redoublement de passion pour la peinture, qui s'est emparé de tous les amateurs, ou qui prétendent l'être. On rougirait maintenant de ne pas connaître les différentes écoles, et c'est la chose la plus plaisante que de voir des gens qui souvent n'ont pensé qu'à des dessus de porte, ou des femmes qui ne connaissent que le vernis de leur boudoir, prononcer avec prétention les termes de *Ragoût*, *Flonflon*, *Bon effet*, *Fini précieux*, *Touche vigoureuse*, *Composition riche*, etc. *Risum teneatis amici!* C'est l'effet que produisent de pareilles décisions, mais souvent elles tournent à l'avantage des héritiers, parce que l'amour-propre d'un acheteur lui fait sacrifier des sommes considérables pour se contenter, et se donner en public la réputation d'un curieux. »

Les choses n'ont pas beaucoup changé depuis ce temps, et l'on croirait ces mots écrits d'hier.

La vente de M. Randon de Boisset produisit 1,255,978 livres pour les tableaux et les curiosités seulement. Cette somme équivaut à plus de 2,500,000 francs de nos jours. Aucune vente jusqu'alors n'avait produit un chiffre aussi élevé.

Le prince de Conti, Grand Prieur de France, avait une nombreuse collection de tableaux, dessins et autres objets de curiosité; mais cette collection n'était pas bien choisie; le Prince achetait de toutes mains : c'était, dit l'auteur de la lettre d'introduction du *Trésor de la curiosité*, c'était le cardinal Fesch de l'époque. Après le décès du prince, on fit la vente de sa collection; elle eut beaucoup moins de succès que celle de Randon de Boisset, malgré des *réclames* comme celle-ci que l'expert Remy fit publier dans les journaux : « Les artistes et les amateurs ont vu avec plaisir l'impression différente qu'ont produite sur le public le cabinet du prince de Conti et celui de M. Randon de Boisset. Avant qu'ils ne fussent connus l'un et l'autre, le peu de personnes qui avaient vu les tableaux de M. Randon de Boisset en parlaient avec des transports d'admiration; on s'empressait moins à vanter les tableaux du Prince, qui ne les avait pas fait arranger avec un ordre aussi recherché. Le public n'a pu s'empêcher de goûter les morceaux soignés et précieux de l'École hollandaise, que chérissait particulièrement M. de Boisset, mais il a été frappé de l'imposant des morceaux des grands maîtres de France et d'Italie qui brillent dans cette collection immense et formée en si peu d'années par le prince de Conti. Il s'en faut cependant qu'il ait

dédaigné les peintres flamands et hollandais, mais il n'avait pas de goût exclusif. En sorte qu'on peut dire que le cabinet de M. Randon de Boisset était celui d'un curieux de bijoux, et celui du prince de Conti d'un amateur de chefs-d'œuvre. Ce prince n'a point eu la manie de ceux qui n'achètent des tableaux que comme des meubles et qui rejettent les tableaux qui dépassent une certaine mesure : de là vient la nécessité où sont nos artistes modernes de resserrer leur génie dans les limites de très-petits tableaux qu'on couvre d'or, tandis qu'on dédaigne les tableaux de grande dimension. Et cependant, ce sont les vastes compositions, *les grandes machines*, pour parler le langage des artistes, qui soutiennent les arts, et qui font encore l'ornement et la richesse d'un pays, quand les arts en ont disparu, comme cela arrive en Italie. »

Malgré ce plaidoyer en faveur des *grandes machines* et de l'École d'Italie, la vente eut un succès médiocre. La cour et la ville avaient assisté à la vente Randon de Boisset ; à celle du prince de Conti on ne trouve aucun des grands amateurs de l'époque, il n'y avait que des marchands. Le public amateur avait bien jugé la collection.

La vente du prince de Conti produisit 1,086,233 livres.

En cette année 1777, il y eut d'autres ventes remarquables, au moins par les noms des propriétaires et dont M. C. Blanc ne parle pas. Je citerai la vente de Crébillon le fils, mort le 12 avril ; elle se fit le 3 juin ; mais surtout une vente faite le 16 février, à l'hôtel d'Aligre, sans nom, dirigée par l'expert Paillet ; les tableaux sont nombreux, car il y a plus de 338 numéros, et il y en a de très-beaux. On y remarque :

Deux tableaux en tapisserie des Gobelins, vendus 2,660 livres.

Vander Meulen. *Une Bataille*, vendue 700 liv.

Aubry. Un tableau d'une seule figure, 1,000 liv.

Bounieu. Un petit tableau, paysage avec figures, 650 liv.

Ollivier. Deux tableaux, vues de jardins, ornées de figures, 725 liv.

Lagrenée le jeune. Deux petits tableaux, l'un représentant *Joseph et Putiphar* et l'autre *la Chaste Suzanne*, 1,459 liv.

Boucher. Un charmant tableau, sujet pastoral, 1,002 liv.

Robert. Deux paysages, pleins de goût et d'esprit, 900 liv.

Le Bassan. *Jésus adoré dans la crèche par des bergers*, 1,650 liv.

Vouet. *Bacchus et Ariadne*, 860 liv.

Casanova. Deux grands paysages de beaucoup de mérite, 1,500 liv.

D. Teniers. Un paysage, 1,330 liv. — *Les Cinq Sens*, 1,460 liv. — *La Guinguette flamande*, provenait de la vente Lempereur, 6,500 liv.

Lagrenée l'aîné. Deux petits tableaux, sujets historiques, 1,681 liv.

A. Van Ostade. Un tableau de la plus rare beauté, 7,250 liv.

Greuze. Étude de la tête d'une jolie femme, 2,600 liv. — Portrait d'un jeune enfant; il tient un chien sous son bras et dans ses mains un fouet et un sabre, 2,612 liv. — *La Prière à l'Amour*, petit tableau, 1,950 liv. — Une petite fille qui tient un gros chien dans ses bras; payé 7,200 liv. à la vente Choiseul; gravé par Porporati. Ce tableau fut mis sur table à 7,199 liv. 19 sous, et l'expert déclara qu'il était marchand à ce prix. Nous avons vu, à la vente Patureau, les enchères monter par 500 francs et même par 1,000 francs; il en était bien autrement en 1777 : sur cette mise à prix de 7,199 liv. 19 sous, il y eut deux enchères d'un sou chacune; le tableau fut adjugé à l'expert Paillet pour 7,200 livres et un sou.

Ainsi, sur une mise à prix de plus de 7,000 francs, on enchérissait d'un sou, et cette enchère était acceptée. Comme le tableau avait été acheté par l'expert et que l'on savait qu'il avait été payé 7,200 livres, on répandit le bruit qu'il était retiré. « C'est un faux bruit qu'il est nécessaire de détruire, écrit le commissaire-priseur à un journal : il est une marche ordinaire pour ceux qui sont chargés de pareilles ventes, mais elle peut varier selon les circonstances, et l'on n'a pas cru, lorsqu'il s'agissait d'un objet dont le mérite était si généralement reconnu et la valeur si avérée, devoir être obligé de suivre la lenteur ordinaire des enchères... L'amateur distingué qui possède actuellement ce morceau admirable a témoigné, au moment même de son adjudication, la joie qu'il avait d'en être devenu le propriétaire. »

On voit que les plaintes des spectateurs viennent de ce qu'on n'avait pas suivi *la marche ordinaire;* la mise à prix élevée les avait privés du plaisir de pousser les enchères sou à sou; de là leur mauvaise humeur.

Parmi les catalogues omis par l'auteur, je citerai encore celui du peintre en miniature Charlier, décembre 1778; celui du peintre Chauveau, avril 1778; un catalogue sans nom, du 10 décembre 1778, dans lequel l'expert Lebrun annonce un portrait en miniature de François II, à l'âge de 25 ans (on sait que ce prince est mort à 17 ans); et celui de Lesueur, du 26 janvier 1778, composé d'une belle collection d'estampes.

Mais un livre ne doit pas être jugé sur ce qu'il n'a pas dit, c'est sur ce qu'il contient que le jugement doit porter. Or, ce que le *Trésor de la curiosité* contient est excellent, si on s'aperçoit qu'il y manque quelque chose, c'est parce qu'on regrette que l'auteur n'en ait pas dit davantage. C'est donc avec une grande impatience qu'on attend le second volume.

Faucheux.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Un manuscrit de Rubens. — Le statuaire Poncet; son éloge en vers. — Trésors d'art, par W. Burger. — Une copie de la *Ronde de nuit*. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES : tableaux, dessins, estampes.

⁂ Nous publierons dans le prochain numéro le compte rendu du Salon de Bruxelles de 1857.

⁂ Un procès qui a provoqué des recherches et des explications très-intéressantes sur la vie de Rubens a eu lieu à Bruxelles entre M. de Marneffe, conservateur du Musée de peinture moderne à Bruxelles, et M. Schayes, conservateur du Musée d'antiquités et d'armures de la même ville.

M. de Marneffe prétendait avoir prêté à M. Schayes et réclamait de lui un manuscrit de Rubens, en flamand, intitulé : *Principes de Dessin*.

M. Schayes répondait qu'on lui avait bien prêté un manuscrit, mais qu'il l'avait restitué; que ce manuscrit était, d'ailleurs, du commencement du XVIIIe siècle et, par conséquent, ne pouvait être attribué à Rubens.

M. de Marneffe répliquait : « que ce manuscrit était en format petit in-4°, couvert en cuir bruni par l'âge, et tel qu'on le voit communément employé pour la couverture des livres datant de la fin du XVIe siècle et du commencement du XVIIe;

Que ce manuscrit était en caractères inusités dans les manuscrits modernes ;

Que le texte en était, pour la plus grande partie, conçu en flamand;

Qu'il contenait des citations ou passages conçus en d'autres langues que le flamand, notamment en latin et en italien;

Qu'il contenait beaucoup de dessins exécutés à la plume et consistant en sujets ou compositions, représentant des faits soit historiques, mythologiques ou de fantaisie déjà traités par la peinture ou la statuaire, au temps de Rubens, soit propres à être traités dans ces deux arts;

Que des contemporains de Rubens ont fait mention d'un recueil du genre de celui que comporte la description ci-dessus, dans la partie reprise aux n°s 5 et 6, lequel recueil avait été exécuté par Rubens pour l'étude de son art, et était en sa possession ;

Que la connaissance de l'existence d'un pareil recueil était répandue en Belgique parmi les artistes éminents et les amateurs d'objets précieux d'art et d'archéologie;

Que le père du demandeur, feu P.-J. de Marneffe, était possesseur, à Bruxelles, d'une collection fort importante d'objets précieux, rares, curieux, d'art et d'archéologie, se rapportant principalement aux arts plastiques;

Que, parmi les nombreux ouvrages écrits par Rubens et publiés par l'impression, après sa mort, à Anvers et à Amsterdam, il n'en est aucun qui puisse passer pour la reproduction d'un ouvrage se rapportant, même de loin, à la description qui résulte des faits posés sous les nos 4, 5 et 6 ci-dessus. »

Nouvelle réponse de M. Schayes : « La forme extérieure d'un manuscrit, son format, sa couverture ne prouvent ni son origine, ni son identité.

Le manuscrit était du XVIIIe siècle; il n'était pas moderne, mais, par son écriture, il ne pouvait être attribué à Rubens.

Le fait que le texte était, pour la plus grande partie, conçu en flamand n'est pas dénié, mais il ne prouve pas l'origine de l'ouvrage.

Les citations en latin ou en italien appartiennent à tout le monde; elles ne prouvent rien sur l'origine et l'identité d'un écrit.

Par cela seul que des dessins à la plume sont dans un écrit, ce n'est pas une raison pour que cet écrit émane de Rubens, Michel-Ange ou Raphaël.

Le fait de l'existence d'un manuscrit de Rubens se rapportant à la description donnée par de Marneffe est complétement dénié. A la mort de Rubens, un inventaire exact a été fait de ses œuvres; or, cet inventaire ne mentionne aucun écrit du grand homme sur le dessin. Au reste, il ne suffit pas d'une mention d'un anonyme, qui peut n'être qu'un charlatan ou un ignorant; mais il s'agit de rapporter la preuve, par pièces en forme probante, que Rubens a laissé un écrit sur le dessin et que cet écrit est bien celui qu'on réclame.

Le fait de la connaissance en Belgique de l'existence d'un pareil manuscrit est dénié de nouveau; au reste, une rumeur n'est pas une preuve de l'existence d'un fait.

Le père du demandeur, en sa qualité de brocanteur, pouvait se dire, pour les besoins de son état, possesseur d'objets rares et curieux. Mais, par cela qu'on s'intitule antiquaire ou archéologue, ce n'est pas une raison pour avoir des écrits des grands maîtres. Ces sortes de boutiques ne sont souvent remplies que d'ouvrages faux ou contrefaits.

Si Rubens avait laissé un écrit sur le dessin, non-seulement il aurait été imprimé à Anvers ou à Amsterdam, mais dans toutes les langues et capitales du monde. L'absence de toute impression est une preuve que le prétendu manuscrit n'a jamais existé et que la demande ne repose sur aucun fondement. »

Sur ces dénégations de M. Schayes, M. Jottrand père, avocat de M. de Marneffe, a cherché à établir le fait de l'existence, autrefois, d'un manuscrit de Rubens pouvant se rapporter à la description de celui qu'il prétendait avoir prêté à M. Schayes. Ce sont les renseignements versés, à cet égard, par l'avocat de M. de Marneffe dans la cause qui donnent à celle-ci l'intérêt spécial dont nous avons parlé.

L'avocat a établi que Bellori, contemporain de Rubens, et qui avait beaucoup connu celui-ci pendant le long séjour qu'il fit en Italie, rapporte, dans son ouvrage intitulé : *le Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni co' loro retratti al naturale*, 2e édit. p. 149, exemplaire de la Bibliothèque royale de Bruxelles, ce qui revient, par traduction littérale de l'italien, à ce qui suit : « Il nous reste à dire quelque chose de sa manière (la manière de Rubens) de traiter l'art (*delle modi suoi tenuti nell' arte*). Rubens n'était pas un simple particulier, c'était un savant. Il s'est vu un livre de sa main (*essendosi veduto un libro di sua mano*), dans lequel sont contenues (*si contengono*) des observations sur l'optique, la symétrie, les proportions, l'anatomie, l'architecture, et une recherche des principales passions et actions tirées des descriptions des poëtes et des applications qu'en ont faites les peintres. Il y a (*vi sono*) des batailles, des naufrages, des jeux, des amours et d'autres passions et événements, avec des passages de vers de Virgile et d'autres, et des reproductions principalement de Raphaël et de l'antique. »

Cette attestation de Bellori s'applique évidemment à un *manuscrit* que Rubens avait composé pour l'étude de son art. L'existence d'un semblable manuscrit, qui contenait, comme on voit, des observations sur l'optique, l'anatomie, etc., des dessins, des citations de poëtes se rapportant à des sujets propres à être reproduits en peinture et qui pouvait, par conséquent, avoir été intitulé par Rubens, ou par d'autres après lui : *Principes du Dessin*, est hors de doute; c'est-à-dire qu'un semblable manuscrit a existé. Le fait était notoire pour tout le monde en Belgique. En effet, la biographie flamande de Rubens (*Historische levensbeschryving Van Petrus-Paulus Rubens, etc.*, Amsterdam, 1774, p. 297) contient la reproduction de l'allégation de Bellori. L'exemplaire de ce dernier auteur, qui se trouve à la Bibliothèque royale, provient de la collection de Van Hulthem,

qui a noté sur la couverture du livre l'avoir acquis de la bibliothèque de Pierre Van Reysschoot, peintre et professeur d'architecture à Gand, mort en 1795.

L'*Histoire de la vie de Rubens*, écrite en français par Michel, Bruxelles, 1761, p. 238, fait également mention de l'allégation de Bellori.

Le fait ainsi constaté, en quelle langue est-il probable que Rubens avait rédigé les observations recueillies dans ce manuscrit, indépendamment des citations d'auteurs qui s'y rencontraient? Il faut à cet égard noter en premier lieu ce que les biographes de Rubens disent de son éducation. Le biographe flamand cité plus haut dit, page 24, que, dès l'âge de onze ans, Rubens s'exprimait également bien en latin et en flamand, sa langue maternelle. Nous voyons plus tard que c'est toujours en flamand que Rubens traite ce qui concerne ses affaires personnelles. Il emploie l'italien et le latin pour ses relations avec les étrangers. Dans le recueil de ses lettres inédites, publiées d'après ses autographes, par Émile Gachet, Bruxelles, Hayez, 1840, on trouve que ses lettres à Gevaerts, écrites pour ses affaires, sont rédigées en flamand. C'est encore en flamand qu'il écrit à Lucas Faid'herbe, un de ses disciples favoris, ainsi qu'à Geldorp, à Londres. Les quittances du prix de ses tableaux sont, pour la plupart, rédigées en flamand. M. André Van Hasselt donne le texte et le *fac-simile* d'une de ces quittances, délivrée au curé de Saint-Jean à Malines (*Histoire de Rubens*, par A. Van Hasselt, Bruxelles, 1840). Enfin, c'est en flamand qu'est conçu le testament si détaillé du grand artiste, pièce dont il y aura lieu de s'occuper plus avant.

N'est-il pas raisonnable de supposer, après cela, qu'un manuscrit tenu par Rubens pour ses observations particulières sur la pratique de son art, était rédigé dans sa langue maternelle? C'était pour lui-même, pour son usage personnel, qu'il tenait ce manuscrit, composé, comme on l'a vu, de notes et d'observations nécessairement cursives par leur nature même.

D'après ce que nous venons de dire des circonstances où l'on voit Rubens employer de préférence le flamand, il est vraisemblable que le manuscrit dont parle Bellori était aussi tenu dans cette langue.

Mais qu'est-il devenu, ce manuscrit, dont l'existence, au temps de Rubens, et la nature ne peuvent être désormais révoquées en doute?

Sur ce point, l'avocat de M. de Marneffe a constaté d'abord qu'aucun ouvrage de Rubens, imprimé de son vivant ou après lui, ne peut se rapporter à ce que Bellori dit du manuscrit en question.

Le biographe flamand déjà cité indique comme suit (page 381) les ouvrages de Rubens publiés par l'impression : Les Têtes des douze Césars, des philosophes et des grands hommes de l'antiquité ; un livre d'études du lion en latin, sous le titre : *Varia leonum icones;* les Palais de Gênes, en italien, sous le titre : *Palazzi di Genoa da Pietro Paolo Rubens.* Le même biographe fait encore mention (page 404) d'une dissertation latine de Rubens, intitulée : *De imitatione statuarum.* Enfin, il résulte d'un écrit de Philippe Rubens, frère du grand peintre, que celui-ci aurait pris part à la composition d'un livre latin publié par ce frère, sur les coutumes et les rites religieux chez les anciens (V. Van Hasselt, déjà cité, p. 23).

C'est là tout ce qu'on a imprimé venant de Rubens.

Si le manuscrit en question n'a pas été publié, en retrouve-t-on au moins quelques traces après Rubens ?

L'avocat examine cette question et présente les observations suivantes :

Rubens a laissé un testament fort étendu, rédigé, comme on l'a déjà dit, en langue flamande, et daté du 27 mai 1640. Dans ce testament, il dispose de ses biens en détail ; puis il ajoute : « Mais concernant les peintures, statues et objets d'art du même genre (*diergelyke frayhigheden*), il ordonne de les vendre publiquement, ou de la main à la main, selon l'opportunité des circonstances ; à l'exception encore *des dessins* (*teekeninghe*) rassemblés ou *faits* par lui testateur, lesquels il ordonne de réserver et garder pour l'usage (*tot behoeven*) de quelqu'un de ses fils qui voudrait s'exercer dans l'art de la peinture, ou, à défaut de fils, d'un de ses gendres ; et de les garder ainsi jusqu'à ce que le plus jeune de ses fils ait atteint dix-huit ans. Si alors aucun de ses fils ou gendres ne veut devenir peintre, les *dessins* seront aussi vendus, et le prix en sera partagé comme ses autres biens. »

En 1645, Hélène Forment, veuve de Rubens, se disposant à se remarier avec le sieur de Bergyck, rendit compte aux tuteurs de ses enfants mineurs retenus de Rubens, de tout ce qui avait été vendu à la mortuaire de celui-ci. Ce compte mentionne le prix des divers objets en détail, et il n'y est fait aucune mention des *dessins*, réservés comme il a été dit. Le plus jeune des enfants de Rubens, qui n'avait pas plus de quatre ans à la mort de son père, arrivée le 30 mai 1640, était encore bien loin de ses dix-huit ans, lors du compte de 1645.

Le manuscrit en question a dû se trouver parmi les objets réservés, comme il vient d'être dit. En effet, il contenait des *dessins* (*teekeninghe*) *faits* par Rubens. Et quel objet était plus de nature à être conservé pour

le fils de Rubens qui voudrait devenir peintre, que le manuscrit rédigé par le père dans le sens et pour le but dont parle BELLORI?

Mais ces objets réservés, non vendus encore en 1645, ainsi que le constate le compte rendu par Hélène Forment, et qui ne pouvaient être vendus que vers 1654, pour se conformer au testament de Rubens, dont aucun fils ni gendre ne fut peintre après lui, ces objets que sont-ils devenus?

Les manuscrits de MOLS, déposés à la Bibliothèque de Bourgogne, et d'où sont tirés les renseignements qui précèdent sur le testament de Rubens, l'âge de ses enfants à sa mort, le compte rendu par sa veuve en 1645, contiennent, à la page 26 du volume portant le n° 5726 du catalogue, ce passage, que MOLS copie d'un auteur parlant du testament de Rubens et de l'exécution qui lui a été donnée : « Aucun des enfants de Rubens n'ayant du goût pour la peinture, et le plus jeune de ses fils s'étant fait récollet, le restant de cette collection fut vendu vingt ans après sa mort, et on en fit encore entre les dix-huit à vingt mille florins. » MOLS ajoute en note à ce passage . « Je ne sais d'où vient cette anecdote, car « il n'en conste rien dans les papiers de famille. »

Or, il se voit des manuscrits de MOLS qu'il a eu à sa disposition tous les documents domestiques se rapportant à Rubens et à sa maison; et c'est ce qui rend si précieuse la collection connue, à la Bibliothèque de Bourgogne, sous le titre de *Manuscrits de Mols*.

De ce qui précède ne résulte-t-il pas qu'on ne sait au juste ce que peuvent être devenus ces *dessins* réservés par Rubens? Si l'on consulte d'ailleurs les biographes à ce sujet, on trouve que le biographe flamand déjà cité, parlant du testament de Rubens et de l'exécution qui lui a été donnée, dit (p. 313), à propos de la réserve ordonnée par Rubens quant aux *dessins :* « La suite a prouvé que sa dernière volonté, à cet égard, « n'avait pu être appliquée, et que toute cette précieuse collection a été « divisée et dispersée. » (*Dat deze geheele kostbare verzameling is verdeeld geworden en* VERSTROOID GERAEKT.)

SMITH, dans son *Catalogue raisonné des travaux des peintres hollandais, flamands et français*, partie II, Rubens, Londres, 1830 (à la Bibliothèque royale de Bruxelles), dit la même chose du sort de ces *dessins*. Voici ses expressions : « *The whole of the collection was dispersed.* (Voir p. LI.) Dans un passage précédent, SMITH avait dit (p. XX) qu'une certaine partie des *dessins* de la collection dispersée se trouvaient en la possession de sir Th. Lawrence, le célèbre peintre anglais de notre siècle, et que beaucoup d'autres étaient dans les portefeuilles de divers amateurs. » (*Several of*

these drawings are in the collection of the late sir Thomas Lawrence, and many more may be found in the folios of amateurs.)

On voit que M. Jottrand avait étudié à fond sa cause ; mais, malgré son érudition et l'habileté de cette plaidoirie, le tribunal, convaincu sans doute que M. Schayes avait restitué ce manuscrit quel qu'il fût, a débouté M. de Marneffe de sa demande.

Reste toujours, pour les amateurs d'art, la question de savoir si Rubens a vraiment laissé un manuscrit sur les principes du dessin. Les renseignements fournis par M. Jottrand dans sa plaidoirie peuvent aider à éclaircir et à décider cette question.

⁂ Nous croyons devoir reproduire en entier les renseignements sur Poncet, statuaire, égarés et comme perdus dans le bizarre ouvrage de Chassagnon, que nous avons déjà cité dans la livraison de juillet. Certes, personne n'irait chercher dans les *Cataractes de l'imagination*, etc., d'Epiménide l'Inspiré, des détails précieux relatifs à cet artiste lyonnais et à ses ouvrages. Les notes, toujours si abondantes, de M. J. Du Seigneur, ne nous offrent, cette fois, qu'une seule indication concernant Poncet ; la voici :

« A Paris, au grand couvent des Carmes, rue des Noyers : le Mausolée de Boulenois ; monument en marbre exécuté à Rome.

« Voir une lettre de Voltaire à d'Alembert, du 6 février 1776, *Revue universelle des Arts*, t. Ier p. 401. »

Nous n'avons pas jugé à propos de changer la forme de l'extrait que nous empruntons au livre de Chassagnon : ce sont des vers assez médiocres, avec des notes explicatives. Ces notes et ces vers se tiennent de si près, que ce serait en diminuer l'intérêt, que de les séparer ou de les tronquer. Au reste, on s'occupera peut-être un jour de rassembler en une sorte de *couronne poëtique* tous les vers composés en l'honneur des artistes, et nous ne voulons pas qu'on y oublie ceux du fils de l'épicier de Lyon, ami des arts, de Blaise et de Poncet.

ÉLOGE D'UN GRAND HOMME,

ESPÈCE D'ODE,

SUIVIE D'UNE ESPÈCE D'ÉPITRE A M. PONCET, LYONNAIS, CÉLÈBRE SCULPTEUR, MEMBRE DES ACADÉMIES DES ARCADES, DE BOLOGNE, DE LYON, etc.

Non alii excudent spirantia mollius æra ;
Non adeo vivos ducent de marmore vultus.

O qual fiamma di gloria e' d'onore
Scorrer sento per tutte le vene,
Alma grande, parlando con te.

Poncet, à ton seul nom mon âme s'électrise;
Le feu de ton génie embrase mes esprits.
Es-tu poëte? Non. Mais ta fière Artémise (1)
En beauté le dispute à nos meilleurs écrits.

Le buste du Nestor de la littérature (2),

(1) La statue d'Artémise, apportée de Rome, où M. Poncet l'avait d'abord produite, a été exposée à Paris en place publique. L'ignoble cabale de quelques petits cerveaux rétrécis et méchants, que bouleversait la vue étonnante de ce chef-d'œuvre, s'est efforcée d'y trouver mille défauts. Les vrais artistes et les amateurs de bonne foi se sont écriés unanimement que l'ouvrage était admirable; l'Académie a confirmé la décision de ces derniers; toute la capitale y a applaudi, et la critique s'est tue On peut consulter, à ce sujet, nos journaux et les papiers étrangers. Dans une des feuilles du trop célèbre M. Linguet, nº 16, 5 juin 1776, à la dernière page, à l'article ESTAMPE, on lit : « On a vu ici pendant quelques jours deux productions intéressantes de M. Poncet; l'une est une femme pleurant sur une urne, l'autre est un bas-relief représentant une fille noyée qu'on vient de tirer de la rivière. Les artistes et les amateurs ont remarqué, dans l'une et dans l'autre, l'expression la plus touchante et la plus vraie. La draperie de la première est surtout d'une légèreté, d'une finesse surprenantes; le marbre a la transparence, la souplesse et le moelleux de l'étoffe. On voit, avec admiration, combien ce sculpteur habile a profité du long séjour qu'il a fait à Rome. »

(2) Le buste de M. de Voltaire étant, sans contredit, un des meilleurs ouvrages de M. Poncet, on demande pourquoi il ne l'a point montré à la capitale? Craignait-il de mortifier ses rivaux, et aurait-il eu pour eux le même ménagement que certaine nouvelle épousée eut pour une sœur du premier lit, reléguée dans un couvent, et vêtue d'une bure monastique, à qui elle était venue rendre visite, ayant eu soin de n'y porter ni sa plus belle robe, ni ses joyaux les plus riches, de peur de donner de la jalousie et du regret à la pauvre recluse? Il a eu raison, si l'on doit mettre dans la classe de ses rivaux les génies subalternes et les grimauds obscurs qui s'ameutent et se déchaînent contre le talent qu'ils ne peuvent atteindre. Mais, si l'on envisage précisément MM. Pigal, Le Moine et tout artiste vraiment supérieur, il a eu tort. Il doit être assez convaincu de la sublimité de leur mérite et de l'élévation de leurs âmes, pour ne pas les croire dans le cas d'envier les succès d'autrui, et de se liguer lâchement contre les chefs-d'œuvre dont ils ne sont point les auteurs. « Les ressources de l'insuffisance, dit Helvétius, c'est le mépris déclaré des talents; qui peut composer de bons ouvrages, ne songe point à convoiter ni à lacérer ceux des autres. »

On peut encore voir le jugement qu'a porté sur ce buste M. Linguet, dans le journal cité.

Cette effigie, où respire l'âme de son modèle, a été exposée à Lyon; mais elle n'était pas destinée à y rester. Une académie italienne nous l'enlève. Ce sont des étrangers qui s'approprient ce monument aussi précieux par son sujet que par son exécution. D'après cet exemple et tant d'autres, sommes-nous en droit de reprocher aux Grecs la mendicité d'Homère?

Que ta savante main vient de nous modeler (1),
Et ta Vénus si belle (2), allarment la nature
En lui montrant que l'art ose ainsi l'égaler (3).

(4) Quelle est cette beauté si noble et si touchante
Qu'un étonnant ciseau retrace à mes regards ?
Ah ! c'est du Prétendant la fille intéressante.
Je me sens transporté d'amour pour les Stuarts.

(5) L'image de T... (Turgot ?) arrête ici ma vue;
Le zèle qui l'anime étincelle en ses yeux.

(1) Ces vers ont été faits peu de temps après le buste de M. de Voltaire.
(2) Qu'on voit dans le cabinet de M. Demontriblon.
(3) Naturam imprimis solers imitare magistram,
Nimium inde tuis splendorque, decusque figuris
Venerit et vulgus sculptorum ignobile vinces.

De Marsy.

(4) M. Poncet a fait le buste de milédi ***, fille du prétendant d'Angleterre, âgée de quinze ans, pensionnaire à Paris dans une communauté religieuse; sa physionomie et sa taille offrent un modèle accompli aux peintres et aux statuaires.

Sa dignité frappante et son sourire aimable
Balancent, dans les cœurs, le respect et l'amour.

Elle représente Minerve, Diane, Hébé, Vénus, toutes ensemble; c'est l'Amarillis arcadienne.

L'artiste, qui voulait faire ressortir tous les effets de la belle nature, priait respectueusement milédi *** de découvrir un peu son sein, qu'un voile jaloux dérobait à son œil observateur ; deux fois elle y porte une main timide, et essaie de l'entr'ouvrir ; deux fois la pudeur fait avorter une tentative qui l'offense.

(5) *Vers à M. Poncet.*

Pour la Vénus de Praxitèle
On a vu des Grecs soupirer,
Et, sans craindre la foudre, auprès de l'immortelle
Un jeune Gnidien fût plus que figurer.
O vous qui prenez pour un conte
Ce que Lucien nous raconte
De ce mortel audacieux,
Venez voir la même déesse,
Que le ciseau voluptueux
De Poncet expose à nos yeux ;
De l'artiste enchanteur en admirant l'adresse,
Vous croirez Lucien et serez amoureux.
L'autre jour, un chantre à voix claire,
En fixant ce chef-d'œuvre avec émotion,

Il me parle : écoutons; voyez son âme émue :
O mes concitoyens, nous allons être heureux !

Rendant à tes talents un solennel hommage,
De Provence et d'Artois t'ont confié leurs traits;

Au ciel, dans son illusion,
Adressait cette plainte amère :
« Qu'ai-je fait en naissant ? de quoi m'a-t-on puni ?
Quel horrible malheur, d'être partout honni ! »
Et, couvrant de baisers la reine de Cithère :
« D'essere senzà coglioni ! »

VASSELIER.

Autres, au même.

Divin Poncet, ta Vénus est si belle (*),
De tant d'esprit, ton Voltaire étincelle,
Que j'entendais dire aujourd'hui :
« On voudrait coucher avec elle,
On voudrait causer avec lui. »

PAR LE MÊME.

Sur son buste de Voltaire.

Voilà ses traits : c'est son feu, son génie;
Il brave la caducité;
Mais, nouveau Phidias, si tu lui rends la vie
Il te vaut l'immortalité.

M. DE LATOURETTE.

Poncet nous rend Voltaire, en modelant ses traits;
Voltaire peint Poncet, en chantant son ouvrage;
C'est ainsi que les arts, en passant d'âge en âge,
Se prêtent tour à tour de mutuels attraits.

Copie d'une lettre de M. de Voltaire à M. d'Alembert, à Fernei, ce 5 février 1776.

« Je vous avertis, illustre secrétaire de notre académie, que M. Poncet, l'un des plus célèbres sculpteurs de Rome, vient exprès à Paris pour faire votre buste en marbre : il s'est, en passant, essayé sur moi, pour arriver jusqu'à vous par degrés. Ce n'est pas un simple artiste qui copie la nature, c'est un homme de génie qui donne la vie et la parole, c'est un Prométhée qui communique à l'argile le feu céleste qu'il a dérobé; prêtez-lui votre visage pour quelques heures et son ciseau créateur le reproduira.

(*) Outre sa Vénus, copiée d'après l'antique, on en admire une nouvelle que son ciseau vient de produire : voyez *le Mercure*, 20 septembre 1778, à l'article ITALIE; « M. Poncet, célèbre sculpteur français, vient d'achever une superbe statue de Vénus. Tout le monde se porte chez lui en foule pour la voir, avant qu'il l'envoie en France. On parle avec beaucoup d'admiration de ce morceau, qui n'est copié d'après aucun antique et qui est original. »

On a vu, des Beaux-Arts l'illustre aréopage
De ta haute magie admirer les secrets.

La France, de Louis réclame l'effigie (1);
Praxitèle moderne, on a recours à toi;
Il faut ta hardiesse, et ta mâle énergie
Pour copier le front de notre auguste roi.

A ton soufle de feu je viens porter ma plume;
Communique à mes vers ta divine chaleur;
Que ton enthousiasme en mes veines s'allume;
Prométhée a besoin d'un foyer créateur.

L'âme de ses exploits fortement occupée,
N'a-t-on pas vu, saisis d'un héroïque orgueil,
Sur le marbre vivant aiguisant une épée,
Deux soldats, de Maurice embrasser le cercueil?

Maurice n'était plus, mais Poncet vit encore;
Je le vois, je le touche, il parle, je l'entends (2).
J'étais anéanti : mon être vient d'éclore;
De mon cœur remué je sens les battements.

Déployant les ressorts d'une fougueuse audace,
J'ose te défier, Poncet; sois mon rival;
Qu'on juge nos talents, je ne veut point de grâce.
Homère à Phidias ne fut-il pas égal?

Dresse ton atelier; ma plume est toute prête;
Sur le même sujet exerçons-nous tous deux,
Mesurons corps à corps l'artiste et le poëte;
Prends ton bloc, moi ma feuille, et ciselons les dieux.

Du monarque françois érigeons la statue;
D'une immortelle reine exprimons la beauté;
De toutes les vertus qu'elle soit revêtue :
Allions le sourire avec la dignité.

(1) Après avoir fait les bustes de nos illustres princes et de notre aimable Reine, invité par les acclamations générales, M. Poncet se disposait encore à exécuter celui de notre monarque adoré; mais des circonstances inattendues ne lui ont pas permis de couronner le vœu de la nation.

(2) Pour l'intelligence de ces vers, il faut supposer qu'ils ont été faits en présence et à côté de M. Poncet, dans le temps même qu'il parlait de ses divers ouvrages.

Mais où tend mon effort, présomptueux Icare ?
Je vais être puni de ma témérité;
Ton triomphe déjà sous mes yeux se prépare,
Et ma muse s'abîme en son obscurité.

De l'orgueil qui m'exalte, excuse les saillies
A l'aspect d'un grand homme on est aliéné ;
L'ivresse, de tout temps, fit jaillir des folies;
C'est ta faute, Poncet, si j'ai déraisonné.

⁂ Trésors d'art, *exposés à Manchester en* 1857, *et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne*, par W. Burger. 1 volume de 460 pages. Paris, librairie de Mme Ve J. Renouard. Ce travail de M. Burger sur l'Exhibition de Manchester a été publié en partie dans *le Siècle*, mais il a été revu et perfectionné pour l'édition de librairie, et l'auteur y a ajouté plusieurs chapitres inédits, notamment sur l'école anglaise. M. Burger semble connaître très-bien les maîtres de tous les pays, et son livre contient quantité de renseignements très-neufs sur l'histoire de l'art.

⁂ On dit que la célèbre galerie de tableaux du comte de Schœnborn, au château de Weissenstein en Bavière, a été vendue récemment pour 3 millions de florins, aux empereurs d'Autriche et de France.

Parmi les tableaux, se trouvent : une belle *Madone avec l'enfant*, par André del Sarte, mentionnée dans Kugler (*Geschichte des Malerei*, t. II, p. 525).

Un *Portrait d'Albert Dürer*, représentant le bourgmestre Jacob Muffel de Nuremberg (Kugler, t. II, p. 232).

Lucretia, par Cranach (Kugler, *ib.*, p. 260).

Le *Christ avec les enfants*, de Cranach (*ib.*, p. 264).

Un *Portrait d'homme en pelisse avec un chapelet*, de Hans Holbein le jeune (*ib.*, p. 283).

Il y a des Rubens, des Van den Eeckhout, etc. ; Kugler dit que c'est une des plus riches galeries de l'Allemagne.

⁂ M.Th. Halford a légué à la *National Gallery* une copie du tableau de Rembrandt appelé improprement *la Ronde de nuit*. Suivant la tradition, cette copie aurait été faite par G. Dov. Elle a été achetée par M. Halford à M. W. Brett, qui lui-même l'aurait achetée à la vente de la collection Randon de Boisset, pour la somme de 281 fr. Le jugement des divers

journaux sur cette œuvre est très-différent. L'*Art Journal*, entre autres, la porte aux nues et la déclare égale à l'original ; l'effet, à cause de la réduction du tableau, est encore plus concentré et par là plus brillant. Quelques journaux nomment Dov, F. Bol, Van den Eeckhout ou d'autres élèves ou successeurs de Rembrandt, mais ils trouvent le tableau sans mérite, dur de couleur et médiocre dans la manière.

⁂ On a vendu dernièrement à Amsterdam, de la main à la main par l'entremise de M. Praetorius, et pour la somme de fr. 7,500, un paysage de Ruysdael, provenant de la succession de madame J.-C. Van der Wayen-Warin. On suppose que cet achat a été fait pour le cabinet du comte de Morny, à Paris.

⁂ Dans la séance publique annuelle du 3 octobre, présidée par M. Hittorff, l'Académie des beaux-arts a proclamé les grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture, de paysage historique, lesquels ont été répartis comme suit :

Peinture : Premier grand prix, à M. Charles-François Scellier, de Nancy, élève de M. Léon Cogniet et de M. Louis Leborne.

Le second grand prix, à M. Louis-Hector Leroux, de Verdun, élève de M. Picot.

Deuxième second grand prix, à M. Joseph-Florentin-Léon Bonnat, de Bayonne, élève de M. Léon Cogniet.

Sculpture : Premier grand prix, à M. Joseph Tournois, de Chazeuil, (Côte-d'Or), élève de M. Jouffroy.

Second grand prix, à M. Jean-André Delorme, de Sainte-Agathe, (Loire), élève de M. Bonnassieux.

Architecture : Premier grand prix, à M. Joseph-Eugène Heim, de Paris, élève de M. Lebas.

Second grand prix, à M. Ernest Moreau, de Paris, élève de MM. Garrez et Lebas.

Paysage historique : Premier grand prix, à M. Jules Didier, de Paris, élève de M. Léon Cogniet et de M. Jules Laurens.

Second grand prix, à M. Charles-Olivier de Penne, de Paris, élève de M. Léon Cogniet.

⁂ Louis Garneray, peintre de marine et le dernier survivant peut-être du célèbre combat livré par Surcouf, commandant le brick *la Confiance*, contre la frégate anglaise *le Kent*, est mort le 12 septembre à Paris,

dans sa soixante-quatorzième année. Tout le monde a lu les Mémoires si pittoresques, dans lesquels le vieux soldat avait retracé ses souvenirs de combat et de captivité.

⁂ Le graveur Charles Turner est mort à Londres le 1er août, à l'âge de 83 ans. Il était un des meilleurs graveurs en *mezzo-tinte* que l'Angleterre possédât. On voit de lui, à Manchester, plusieurs planches gravées pour le *Liber studiorum* de son homonyme Turner (William), le grand peintre, mort en 1851.

⁂ Un artiste habile, M. Jean-Baptiste Chanuel, auteur de la belle statue d'argent de la sainte Vierge, qui orne l'autel de Notre-Dame de la Garde, est mort le 29 août, dans une maison de campagne, près de Marseille, à l'âge de soixante-neuf ans.

Indépendamment du grand ouvrage qui absorba plusieurs années de sa vie, M. Chanuel avait exécuté pour le sanctuaire de Notre-Dame de la Garde, deux lampes admirables, et pour l'église de Saint-Théodore un ciboire commémoratif du sacrilége de 1829. Pour ces ouvrages et nombre d'autres, l'artiste avait fait usage d'un procédé presque oublié depuis le XVIe siècle : le *repoussé au marteau*, mis en œuvre par Benvenuto Cellini dans presque tous ses chefs-d'œuvre d'orfévrerie; mais ce grand maître lui-même n'avait pas hasardé un travail aussi colossal que celui de la Vierge de M. Chanuel.

⁂ M. Gustave Planche est mort à Paris le 18 septembre, à l'âge de 49 ans. Comme critique d'art, il a exercé beaucoup d'influence, depuis plus de vingt-cinq ans, sur l'école française. Nous reparlerons des articles de critique qu'il a écrits dans la *Revue des deux Mondes*, dans la *Revue parisienne*, dans le *Journal des Débats* et ailleurs.

Ventes publiques. — Mademoiselle Rachel, la célèbre actrice, a fait faire une nouvelle vente de son mobilier, de quelques tableaux, dessins et aquarelles, et de plusieurs objets de curiosité. Toutes ces choses étaient médiocres et se sont médiocrement vendues. Voici ce qu'il y a eu de plus saillant.

Dans les porcelaines : Deux belles statuettes ont été vendues 175 fr. — Une tasse à chocolat, sa soucoupe et sa cuiller, en porcelaine de Saxe, 140 fr. — Un vase de nuit en porcelaine de Saxe, avec sujets, 190 fr. — Un magnifique lustre en porcelaine de Saxe moderne, 700 fr. — Deux vases grand modèle en porcelaine de Tournay, bleu grand feu, avec belles

peintures représentant la fête de Pan et la fête de Pomone, 900 fr. — Beau service de table, à dessins étrusques, porcelaine de Sèvres, 800 fr. — Deux grandes potiches en porcelaine du Japon, garnies en bronze doré formant gerbe de lumières, 600 fr.

Dans les Émaux, Miniatures, Dessins, Tableaux, on remarquait : La Fuite en Égypte, majolique italienne, encadrée, 130 fr. — Le Triomphe de *Mlle Duclos*, actrice de la Comédie française, belle miniature *d'après Rigaud*, 250 fr. — La Vierge à l'Enfant, miniature par *Mme O'Connell*, 300 fr. — Un dessin par *Baron*, 200 fr. — Deux tableaux de *Chaplin*, la Fillette au Perroquet et la Fillette aux Poules, 750 fr. les deux. — Un tableau de *Chavet*, le Tapissier, 1,220 fr. — La Condamnation de Marie Stuart, par *Dévéria*, 705 fr. — L'Écu de France, par *Isabey*, 660 fr. — La Comédie et la Musique, deux tableaux par *Nattier*, 500 fr. — Le Château de Chambord, par *Théodore Rousseau*, 300 fr.

Dans les Marbres, un Bacchus enfant, par *Martini*, a été vendu 1,005 fr. — La Lutte, très-beau groupe en marbre blanc, attribué à *Bernin*, 1,525 fr.

Dans les Curiosités diverses : Un éventail ancien, en vernis Martin, d'une conservation remarquable, avec sujets très-finement traités, 190 fr. — Deux statuettes chinoises, en cristal de roche, sur socle entouré de turquoises, vendues 400 fr. — Un beau portrait d'*Adrienne le Couvreur*, en tapisserie de Beauvais, dans son cadre doré, 150 fr.

Parmi les Armes, il y a des sabres, des pistolets, des revolvers, des poignards surtout. Un poignard triangulaire égyptien est vendu 30 fr. — Un sabre turc, lame de damas, avec poignée et fourreau richement décoré en argent, 299 fr. — Un pistolet algérien, garni en argent doré, 120 fr.

Je ne parle que pour mémoire d'un meuble de salon en bois doré; d'un meuble en bois de rose avec médaillons à fleurs, en porcelaine de Sèvres; de six corps de bibliothèque en chêne sculpté; d'un bureau-ministre en chêne sculpté; des bronzes, des lustres, etc., etc., etc.

⁂ Les ventes de tableaux, de dessins, d'estampes, ont été si nombreuses cette année-ci, que je n'ai pu rendre compte des ventes d'objets d'art et de curiosité. La plupart, il est vrai, ne méritaient pas d'être signalées; il y en a eu deux cependant qui ont été très-remarquées, et dont je dirai quelques mots. La première est la vente de la collection de M. Espaulart, du Mans. Cette collection était composée presque exclusivement de morceaux découverts chez des propriétaires qui les

tenaient d'héritage, et non d'achats faits dans les ventes. Elle avait donc tout le piquant de la nouveauté. Voici les pièces les plus remarquables et leurs prix :

Un admirable flambeau d'église, du commencement du XIIe siècle, de 50 centimètres de hauteur, entièrement composé d'enroulements, au milieu desquels se jouent des figurines et des animaux fantastiques. Une inscription placée autour de la tige apprend que ce flambeau a été donné à l'église de Saint-Pierre de Glocester par l'abbé Pierre et son troupeau. L'abbé Pierre a gouverné l'abbaye de Glocester de 1104 à 1113. Ce chef-d'œuvre byzantin, d'une richesse de composition extraordinaire, a été vendu 18,795 fr.

Une serrure en fer forgé et ciselé, du XVe siècle, représentant une façade d'église, décorée de fenêtres, de rosaces, de niches contenant des figurines de saints. Ces dentelles de fer sont comparables aux plus fins travaux de l'orfévrerie. Hauteur 20 centimètres, vendue 2,205 fr.

Une coupe ronde, provenant du service connu sous le nom de service de Henri II, en faïence fond blanc et dessins bruns incrustés. Cette coupe très-richement décorée a une marque de fabrique qui manque aux autres échantillons du même genre ; vendue 3,150 fr.

Parmi les Émaux de Limoges on remarquait : Un très-beau plat ovale, émaillé sur paillons par François Limousin ; le sujet est : Phaëton demandant à sa mère Clymène s'il est bien fils d'Apollon. « Ce plat, dit le catalogue, offre un grand intérêt pour l'histoire de l'émaillerie, aucun autre échantillon connu ne portant la signature du maître. » Jusqu'ici on n'a pu constater, d'une manière authentique, l'existence de François Limousin, qu'on suppose être de la célèbre famille des Limousins ; M. Laborde, dans sa notice sur les émaux du Louvre, ne signale aucun ouvrage de cet artiste. Si ce plat est vraiment de François Limousin, il aurait donc un grand intérêt historique. Il a été vendu 3,614 fr.

Un autre plat ovale, représentant la Création, d'une composition très-riche, peint en grisaille teintée par Pierre Courtois. Vendu 1,865 fr.

Un très-beau triptyque, représentant, au centre, le Christ sur la croix et les saintes femmes ; sur les deux volets la sainte Vierge et l'ange (l'Annonciation) ; dans la partie cintrée est le Père éternel. L'encadrement, du temps, contient en outre huit médaillons ronds, sujets saints, le tout en émail de couleur ; signé Pierre Raymond. Vendu 1,680 fr.

Un triptyque en émail colorié d'une composition très-riche, dans le style d'Hemmelinck, représentant, au centre, l'Adoration des bergers, et sur les volets l'Annonciation. Cette pièce, du meilleur temps de

l'émaillerie limousine, est d'une conservation parfaite; elle a été vendue 7,771 fr.

Un grand retable, style architectural à colonnettes, XVIe siècle, renfermant sept plaques carrées et cinq petites cintrées du haut, émaux coloriés, par Pierre Raymond, sujets de sainteté. 2,420 fr.

Un petit tableau peint sur émail, représentant le Combat des Centaures et des Lapithes, grisaille teintée du XVIe siècle, composition et dessin d'un assez grand style, dans un cadre de bois doré, a été vendu 1,154 fr.

Un très-grand triptyque, dans un encadrement moderne, contenant une suite de douze émaux coloriés, sujets de la Passion, composition dans le genre allemand. 903 fr.

Un petit émail, en grisaille, représentant le Passage de la Mer Rouge, travail du XVIe siècle dans un cadre sculpté et doré. 368 fr.

Un coffret carré à bijoux, composé de cinq plaques coloriées, dont la plaque du couvercle représente le Sacrifice d'Iphigénie, par N. Laudin. 630 fr.

Un autre coffret, de même grandeur, fait par le même artiste, dont la plaque du couvercle représente Sylla. 420 fr.

Un grand émail ovale, grisaille par J. Laudin, représentant la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, dans un cadre en bois sculpté et doré, travail du XVIe siècle. 200 fr.

Une écritoire formée d'un plateau à ombilic contenant le godet, grisaille par Nouailher. 315 fr.

Parmi les Faïences, on a distingué un plateau ovale sur piédouche, à quatre salières divisées par des génies ailés. 630 fr.

Deux plateaux ovales sur piédouche, ornements à jour. 1,057 fr.

Les Ivoires sculptés n'offraient rien de bien remarquable; cependant un diptyque à huit compartiments, d'un travail français du XVIe siècle, a été vendu 421 fr.

Dans les objets divers de curiosité, un retable en bois sculpté et doré, style ogival, orné d'un groupe en terre cuite représentant la Résurrection, avec la date de 1512, a été vendu 231 fr.

Une croix en cuivre rouge gravé et doré, ayant d'un côté le Christ en émail cloisonné et au revers l'Agneau pascal, travail byzantin. 278 fr.

Deux petits vases en verre bleu, de forme ovoïde, belle monture du XVIe siècle, anses à figurines et cariatides sur la panse, bronze ciselé et doré. 610 fr.

Un poitrinal à rouet en bois incrusté d'ivoire gravé. 315 fr.

Dans l'Argenterie ancienne il y avait : Un grand gobelet, en argent, doré

en partie, le pied est formé d'un tronc d'arbre auquel travaille un bûcheron. La hauteur du vase est de 40 centimètres. Vendu 315 fr.

Une grande croix de procession en argent repoussé, ayant le Christ au centre, les Évangélistes aux quatre coins et des médaillons ornant le nœud. Travail daté de 1567. Hauteur 70 centimètres. Vendu 216 fr.

Deux plateaux ovales en argent repoussé; il y a des enfants au centre; les ornements sont très-fins. 216 fr.

Un médaillon en vermeil contenant deux beaux nielles; c'est un travail italien remarquable. 321 fr.

Une montre en or émaillé, représentant la Peinture, d'après Van Loo. 262 fr.

Un bijou en or émaillé, travail du XVIe siècle, de forme architecturale. Au centre on voit la sainte Vierge et au revers saint Jean, en ronde bosse, enrichi d'émeraudes et de perles fines. 445 fr.

Un médaillon carré, en vermeil et or repoussé, avec un émail représentant l'Annonciation, travail du XVIe siècle, d'une belle conservation. 345 fr.

Une tabatière en or émaillé à médaillon entouré de perles fines. 500 fr.

Une bonbonnière ovale en cristal de roche, montée en or ciselé. 315 fr.

Dans les Porcelaines, on remarquait seulement une jardinière en ancien Sèvres tendre, à fond bleu de Vincennes et avec médaillons. 460 fr.

Deux figurines, biscuit de Sèvres, Hébé et Flore. Vendues 315 fr.

Il y avait quelques meubles remarquables; je citerai : Un grand cabinet en ébène sculpté avec un bas-relief représentant Esther et la reine de Saba; le haut est avec rinceaux et jeux d'enfants. Le tout supporté par une console à colonnes torses. Vendu 780 fr.

Un très-grand dossier de siége d'église en bois sculpté, le haut formant un dais couronné d'une galerie à jour, la partie cintrée est à cinq compartiments contenant chacun une figure de sainte en pied, peinte en détrempe, le bas se compose de trois rangs superposés de panneaux sculptés dans le style du XVe siècle. 556 fr.

Une grande crédence en bois sculpté, d'un style élégant; époque de Henri II. 315 fr.

Une grande pendule en marqueterie de Boulle, cuivre et écaille, richement garnie de bronze. 590 fr.

F.

JOSEPH VERNET,

SA VIE, SA FAMILLE, SON SIÈCLE,

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS.

(SUITE) (1).

IV

Le mariage de Joseph Vernet, contracté sous les plus heureux auspices, ne pouvait manquer d'être béni. Bientôt à tous les éléments de bonheur qui font sa vie douce et joyeuse, vient s'en ajouter un nouveau : il est père ; son nom commence à peine à devenir un titre d'honneur et déjà il lui naît un fils à qui il pourra le transmettre.

La question des enfants de J. Vernet n'est pas moins obscure que celle de ses frères et sœurs. Mêmes contradictions dans le camp des biographes. La plupart nomment Carle ; le moyen de l'ignorer ! D'autres, plus humains, accordent une fille. M. Horace Vernet — au dire de M. Silvestre — reconnaît à son aïeul trois enfants. La vérité est qu'il en eut quatre.

Il faut, pour vider la question, anticiper un moment sur l'avenir de l'homme dont nous racontons la vie. Plus tard chaque enfant reparaîtra à son tour, escorté de tous les détails fournis par les *Livres de raison*. Il suffira ici d'établir d'une façon positive les noms et les dates, afin de présenter un tableau succinct, — mais complet et authentique, — de cette famille déjà passée à l'état de problème.

L'aîné des enfants de Joseph Vernet se nommait Livio. Il vint au monde à Rome, peu de temps après le mariage. Les *Livres de raison* permettent de préciser la date : c'est en 1747 et vers le milieu de l'année : — le premier compte de sa nourrice porte qu'elle a été payée jusqu'au 4 octobre, et les payements qui suivent sont trimestriels. — Livio n'a eu de Vernet que le nom ;

(1) Voir la livraison de septembre, page 481.

son père préféra pour lui l'ambition de la fortune à l'ambition de la gloire. Soit qu'il n'eût jamais donné des preuves suffisantes de ses goûts artistiques, soit que J. Vernet se défiât encore trop de son art pour faire de son fils aîné un peintre, Livio fut voué aux Fermes. Nous le suivrons pas à pas dans les différentes phases de sa carrière administrative. Il est mort à un âge avancé.

Le second fils de Joseph Vernet naquit également à Rome, en 1750; c'est encore un compte de nourrice qui fixe la date. Il a peu vécu — un ou deux ans peut-être, — mais il a vécu : il mérite d'ailleurs, à cause de son nom, qu'on se souvienne de lui. Ce second fils fut baptisé Orazio. Voilà dans la famille Vernet l'origine de ce prénom d'Horace, désormais illustre. Le véritable parrain du peintre de *la Smala,* n'est-ce pas cet oncle qu'il n'a pas connu?

Carle n'est que le troisième enfant de J. Vernet. Né le 14 août 1758, à Bordeaux, il reçut aussi le prénom d'Horace. Sa vie tient une place trop importante dans l'histoire de l'art et dans la biographie de son père, pour qu'on puisse songer à l'esquisser ici. Elle se racontera d'elle-même, à mesure que nous poursuivrons ce travail. Carle a laissé — lui aussi — son *Livre de raison,* dont l'analyse trouvera place dans un appendice.

Enfin le 20 juillet 1760, à Bayonne, J. Vernet eut un quatrième enfant — une fille, — et, au dire des contemporains, une belle et charmante fille. Hélas! combien de ces frais visages ont traversé, le sourire aux lèvres, la seconde moitié du XVIIIe siècle, pour venir s'entasser dans le panier sanglant du bourreau! Emilie Vernet, devenue madame Chalgrin, mourut guillotinée en 1793. On l'accusait d'avoir brûlé les bougies de la Nation. — La Terreur invoquant contre une jolie femme une rancune d'épicier! quel spectacle grotesque s'il n'était horrible, et si la boutique n'avait eu pour succursale l'échafaud!

Reprenons notre récit à l'année 1747. Livio vient de naître, et son grand-père Antoine vient de mourir, soigné jusqu'à ses derniers jours par sa plus jeune fille Élisabeth. Le chef de la dynastie des Vernet — qu'il ait eu à partager son bien entre six enfants, ou qu'il ait fait en mourant vingt-deux orphelins — n'a pas laissé un copieux héritage. Car nous voyons dès lors Joseph Vernet servir à cette sœur une petite pension qu'il lui continuera tout le temps de sa vie.

Une autre de ses sœurs, — la seconde, Marie Louise, née en 1719, — avait déjà épousé à cette époque un sieur Guibert avec lequel Joseph correspond en 1746 ; rien n'empêche, par-dessus son épaule, de lire l'adresse de la lettre : — « A M. Guibert, sculpteur, pr. (près) les Religieuses des Saintes-Maries, à Avignon. » — Sculpteur, M. Guibert l'était en effet, mais sculpteur de bordures. Aujourd'hui que les plus beaux tableaux s'encadrent sans pudeur entre quatre baguettes moulées en plâtre ou en papier mâché, on ne comprend guère qu'un fabricant de bordures ait pu se décorer du titre de sculpteur. Les cadres du siècle passé sont là pour répondre. Combien de nos ornemanistes seraient capables des fines découpures, — des rinceaux fièrement cambrés — ou des légers feuillages, que le ciseau du sculpteur promenait alors autour des œuvres des peintres ! Les *Livres* de J. Vernet contiennent quelques prix de bordures payées à Guibert ou à d'autres, qu'il sera curieux de relever. — Quant à Guibert lui-même, il dut à son beau-frère de ne pas végéter en province, quoiqu'il ne paraisse pas avoir fait à Paris une brillante fortune. Plus d'une occasion se présentera de revoir cet intéressant artiste : il sera temps alors de rechercher s'il ne serait pas — pour son malheur — le même homme qu'un certain graveur nommé J.-B. Guibert dont quelques œuvres se rencontrent à Avignon.

Enfin, à cette même époque, quelques notes insignifiantes des *Livres de raison* révèlent l'existence en Italie d'un frère de Joseph Vernet. En quittant Rome pour un voyage à Naples ou en France, — en 1750 ou 1751, — ce dernier dresse un état des tableaux commencés qu'il laisse dans son atelier : cet état comprend entre autres : — « Una tela di testa ove ciè una copia fatta dal mio fratello a n° 19. » — Un compte de savetier de la même année constate aussi l'existence de ce frère : — « ... Nel fine di febraro o ricevuto un paro di scarpe, et lo pagato del tutto (il calzolaro), come anche di un paro del mio fratello. » — Mais la note la plus importante est celle-ci, quoique bien postérieure :— « Madame Michel, graveuse sur tous metteaux, à la Croix de Lorraine, rüe Satory, chez M. Frenon, marchand de vin et traitteur, à Versailles ; elle m'a vendû deux tableaux de l'Eruption du Vesuve, peint par un frere que j'avois a Naples, 244 liv. » —

Quel prénom donner à ce nouveau Vernet ? Nous n'avons pas

l'embarras du choix. Des cinq extraits de baptême cités, un seul reste disponible, celui de Jean-Antoine, né en 1716. On ne saurait en faire un meilleur usage que de l'appliquer au frère napolitain, à moins de reléguer cet infortuné au nombre des seize enfants hypothétiques qui errent autour de nous, — comme les ombres anonymes au bord du Styx, — attendant d'être reconnues.

Une anecdote, dont je puis garantir l'authenticité, confirme cette attribution. M. Horace Vernet visitait, il y a quelques années, le musée d'Avignon. Il s'arrêta, — comme toujours, — avec un vif plaisir dans la dernière travée de la galerie, consacrée par une administration intelligente aux artistes qui ont fait ou qui font la gloire du pays, et placée sous l'invocation du grand nom de Vernet. Il se tourna vers le conservateur, qui l'accompagnait : — « Vous avez, lui dit-il, des échantillons de tous les membres de notre famille qui ont manié le pinceau, — excepté d'un seul. Me voici avec mes *Mazeppa,*—le sabré et le non-sabré. — Voilà mon père, représenté par sa *Course des barberi*, et par son *Cosaque,* un succès d'autrefois. Voilà mon grand-père Joseph et son frère François; enfin ces deux panneaux d'attributs rappellent le nom de mon bisaïeul Antoine, le chef de la famille. Il vous manque un de mes grands-oncles, frère de Joseph et de François, et comme eux fils d'Antoine : il se nommait Jean. Ses tableaux, il est vrai, ne se distinguent guère de ceux de Joseph. Tous deux signaient de même : *J. Vernet*. On les reconnaît cependant à ce qu'ils sont plus mauvais. Quand vous rencontrerez une marine évidemment faible et indigne de Joseph Vernet, mettez-là sans balancer sur le dos de Jean. »

Jean-Antoine Vernet, plus jeune que Joseph de deux ans, a donc vécu en Italie auprès de son frère. Il a étudié la peinture sous sa direction : il s'est approprié le genre, la composition, la couleur, la manière de Joseph. Il a été même jusqu'à copier ses œuvres; et ces copies aussi bien que les tableaux de son invention, il les a signés d'une initiale commune à son frère et à lui, qui permettait de les attribuer toujours au plus illustre de la famille. Il est inutile d'insister sur ces faits : ils constituent un acte de baraterie artistique qu'on aimerait à ne pas rencontrer sous le pavillon des Vernet.

L'indélicatesse perdra un peu de sa gravité, si l'on suppose

Jean Vernet mort avant que la réputation de son frère eût atteint son apogée en Italie. Il mourut à Naples. La note citée en fait foi : — « un frère que *j'avois* à Naples; » mais rien ne précise l'année. En 1765 les *Livres de raison* présentent pour la première fois un neveu désigné ainsi : — « mon neveu Napolitain, » — et dès lors chaque renouvellement d'année enregistre ses étrennes. On ne peut méconnaître en lui le fils de Jean. S'il est venu en France auprès de son oncle, c'est qu'il se trouvait à Naples seul et sans appui. Mais cette date 1765 marque-t-elle la mort de son père, ou celle de sa mère, que Jean a pu précéder dans la tombe? — Questions insolubles, et d'un mince intérêt. — Je me trompe : il y a là un intérêt d'honneur. Si Jean Vernet a vécu jusqu'en 1765, si, malgré la haute position atteinte alors par Joseph, il a continué d'apposer sur ses œuvres de plagiaire une signature équivoque, sa supercherie devient une fraude véritable, et mérite d'être flétrie. — L'impossibilité de décider ce point permet seule d'accorder à Jean Vernet le bénéfice des circonstances atténuantes.

Il serait curieux de rechercher les œuvres de ce pseudo-Vernet. On peut *à priori* lui attribuer les tableaux de son frère qui ne satisfont pas, — et il s'en rencontre un certain nombre dans les cabinets d'amateurs, — sans parler de ceux que la gravure a popularisés. L'œuvre de Weirotter, au Cabinet des Estampes de Paris, contient une — « *Éruption du mont Vésuve*, gravée d'après le tableau de M. Vernet; Weirotter sculpsit, Naples 1779, » — qui revient de droit à Jean. En effet la note citée : « madame Michel, graveuse..., etc., » — parle d'une *Éruption du Vésuve :* or cette note, sans date, se trouve parmi les adresses du troisième volume des *Livres de raison*, commencé à l'année 1775 et interrompu par la mort de J. Vernet. Elle peut être postérieure à la gravure de Weirotter, et rien n'empêche de voir, dans le tableau de madame Michel, l'original de la gravure, rapporté de Naples par Weirotter lui-même.

Une estampe d'Anne-Philiberte Coulet, très-répandue dans le commerce, — l'*Heureux Passage*, — porte pour nom d'auteur : — « Peint par Y. Vernet. » — De plus elle a ceci de particulier, que les figures s'éloignent complétement du type favori de Joseph. Au lieu des bonshommes élancés, maigres et un peu roides, qu'on est habitué à rencontrer dans ses marines, une foule de

personnages grassouillets, et troussés à la Fragonard, grouille sur le premier plan. Or cette estampe est la reproduction exacte — sauf les figures et une barque — d'une marine gravée par Aliamet sous ce titre : — « 1e *Vue de Marseille*. J. Vernet, pinxit. Jac. Aliamet direx. » — Deux hypothèses se présentent : — ou madame Coulet, après avoir copié l'estampe d'Aliamet, a modifié les figures afin de donner à son œuvre un vernis de nouveauté, — ou elle n'a reproduit qu'une copie du tableau original gravé par Aliamet, copie où l'auteur aurait introduit des figures de son cru. Madame Coulet a baptisé ce Vernet inconnu, qu'elle savait ne pas être Joseph, d'une initiale de hasard — Y. — Si l'on adopte cette dernière hypothèse, c'est à Jean Vernet qu'il faudrait restituer le tableau de l'*Heureux Passage* (1).

Tel est — jusqu'à nouvel ordre — le contingent de Jean Vernet. Peut-être des recherches ultérieures permettront-elles de grossir son bagage.

La naissance de Livio, et celle d'Horace, qui suivit de près, en augmentant les charges de Joseph Vernet, lui imposaient une recrudescence de travail. Il ne s'agissait plus pour lui d'une gloire personnelle à acquérir : il fallait assurer l'avenir d'une femme et de deux enfants. Le courage du peintre se retrempa dans le cœur du père de famille : l'amour paternel doubla la fécondité de son esprit et l'agilité de sa main. En même temps, — par une juste faveur de la Providence, — sa fortune suivait un développement parallèle. Désormais, chaque jour voit augmenter le nombre et la qualité des clients. Le nom de Vernet est populaire à Londres. Il n'est pas un gentleman partant pour le continent qui n'inscrive sur ses tablettes : « A Rome, acheter un tableau de Vernet. » — Et une fois à Rome, comment s'en tenir à un tableau ? Il en faut au moins deux : — *le Calme* et *la Tempête*. — La plupart complètent les *quatre parties du jour*. Quelques-uns poussent jusqu'à la demi-douzaine. Ce ne sont plus des touristes

(1) M. de Laborde, *loco citato,* parle aussi d'un frère de Joseph qui déguisait sous une signature équivoque la médiocrité de ses tableaux. Il le nomme Ignace.— Ignace ou Jean, l'initiale est la même : le personnage ne serait-il pas le même aussi? — Pour moi, je ne saurais admettre sans preuves positives l'existence simultanée de deux ou trois frères se faisant une profession de dévaliser Joseph, et d'emprunter non-seulement ses habits, mais son nom, pour réussir dans le monde. C'est bien assez d'un.

vulgaires ou des amateurs de hasard. Les noms les plus illustres de l'Angleterre se donnent rendez-vous sur les *Livres de raison*.— Avant d'aller découvrir Baalbec et Palmyre, Robert Wood (1), le célèbre voyageur, laisse à J. Vernet cet autographe, en belle anglaise couchée : — « Quand M. Vernet aura fini ces quatre ta- « bleaux, je promets de luy payer deux cens écus pour les deux « grands et cent cinquante pour les deux de la toile de l'empe- « reur (2). — Robert Wood. — Rome le 5 décembre 1749. » — Les deux grands étaient — « *un Soleil levant dans un broüillard*, et l'autre *un Couchant;* » — et les deux en toile d'empereur devaient représenter — « des marines à ma fanthesie, — écrit Vernet, — qu'il y aije du grand et du vigoureux. » —

Deux Hamilton se présentent ensuite. Le premier, désigné simplement par ce nom de fantaisie— « M. Amilton » — paraît être ce peintre écossais, Gavin Hamilton (3), de qui Dallaway a osé dire : « Comme peintre d'histoire il n'était pas moins classique que le Poussin ; il avait un coloris plus pur et des attitudes plus gracieuses. » — Un titre plus sérieux de cet artiste peu connu sont les fouilles exécutées sous sa direction en 1769, — 1771, — 1792, aux environs de Rome, et surtout à la villa Adriana à Tivoli, et à Ostie, — fouilles qui exhumèrent tant de précieux morceaux antiques, aujourd'hui conservés au Vatican ou dans les grandes collections anglaises. — Gavin Hamilton ne figure que pour un tableau : — *une Tempête*.

(1) Robert Wood, né en 1705, mort en 1775, archéologue distingué, et un des premiers voyageurs qui aient fait connaître les ruines de Palmyre et de Baalbec, tant visitées depuis par ses compatriotes; il publia en 1753 et 1757 le résultat de ses deux voyages en Orient, et en 1769 un Essai sur Homère.

(2) Sur la dimension des toiles d'empereur, voyez plus haut, tome V, page 495, note 2.

(3) « M. Gavin Hamilton, aux soins de qui nous devons nos plus belles statues antiques, est mort à Rome, en 1797; il y avait passé la plus grande partie de sa vie... C'était un homme très-considéré et de beaucoup de talent. Comme peintre d'histoire, il n'était pas moins classique que le Poussin; il avait un coloris plus pur et des attitudes plus gracieuses. Un de ses principaux ouvrages est une série de tableaux pris de l'Iliade, qui ont été gravés par Cunego, et dont les originaux sont dispersés dans les différents cabinets de l'Europe... Il a peint à fresque l'histoire de Pàris, dans un appartement de la villa Borghèse, près de Rome. En 1773, il a publié en un volume in-folio, *Schola italicæ picturæ*, d'après les peintures les plus célèbres. » — Dallaway, *les Beaux-Arts en Angleterre*, tome II, page 116. *Note de l'auteur.*

Le second — « Milord Milton » — n'est autre que sir William Hamilton, héritier d'un grand nom et frère de lait de Georges IV. En 1752, âgé de vingt et un ans, il préludait, par une commande de quatre tableaux payés sagement quatre cents écus, à une des vies les plus excentriques qu'on puisse imaginer. Archéologue, amateur de tableaux, et plus tard ambassadeur, il réunit, à deux reprises différentes, les plus belles collections de vases étrusques, qu'il envoya vendre à Londres (1). Plus tard il brocanta moins honorablement, quand il revendit sans pudeur, — mais non sans bénéfices, — le nombreux portraits de sa maîtresse, la belle Emma Lyon. Chose bizarre! le *Livre de raison* de J. Vernet, ce chaste registre d'un père de famille, nous ramène par deux fois à cette célèbre courtisane. A quelques lignes de la commande de W. Hamilton, son second mari, — qui eut pour successeur le grand Nelson, — se trouve la commande du chevalier Featherston-Haugh, son second amant. Ainsi deux fois ces deux hommes se rencontrèrent sur le même terrain. C'est au sortir des mains du chevalier, — on le sait, — que madame Hart — Emma Lyon — passa dans celles du docteur Graham, le premier *exhibitor* de tableaux vivants, et — après avoir posé pour la déesse Hygia en costume d'Ève, — dans les bras de lord Greville, qui la céda — contre le payement de ses dettes — à son oncle lord Hamilton.

A côté de ces singuliers personnages, grimace la figure de M. Gabriel Mathias, — « peintre anglois, » — intrépide acheteur des tableaux de Joseph Vernet. Pendant quatre ans, toujours à l'affût, faisant main basse sur les menus tableautins qu'il paye vingt-cinq écus la paire, il procure des commandes, il expédie à Londres, il a toujours en poche quelque ami friand de marines, et, quand, à son tour, il part pour l'Angleterre, il emporte, avec une cargaison de peintures, la note des prix courants. A ces pro-

(1) « La première collection de vases étrusques vendue par M. W. Hamilton pour le Musée Britannique a été achetée par le gouvernement pour 8,000 liv. sterl., d'après un décret du Parlement. Cette collection est celle qui a été publiée par M. d'Hancarville, en 4 vol. in-folio. » — « ... Une partie de la seconde collection (a été) perdue par le naufrage du vaisseau *le Colossus*, qui a péri près des îles Scilly, en 1798. C'est celle qui a été publiée en 4 vol. in-fol. 1791-1797. Les planches ont été dessinées par M. Tischbein, et gravées par M. Clener... — La seconde collection de M. Hamilton est actuellement à Londres. Elle a été achetée par M. Hope... il a payé cette collection 4,500 guinées. » Dallaway, *les Beaux-Arts en Angleterre*, t. II, p. 140.

cédés, aussi bien qu'à son nom, qui ne reconnaîtrait le fils d'Israël, l'inévitable Mardochée? — Du reste il paye comptant, et en partant il laisse son adresse, afin qu'on *tire* sur lui. Ses commandes sont brèves : elles indiquent la dimension du tableau — et le prix, toujours bas; — « le reste à ma fanthaisie, » ajoute la plume fantaisiste de Vernet, — « la grande cascade de Tivoli, » — ou autre « dans le mesme goust; » — « une tempeste bien horrible, » — ou « un soleil couchant bien chaud; » — ou encore des cascades « avec des eaux troubles, des rochers, troncs d'arbres, et un païs affreux et sauvage. » — Il en veut pour son argent, — sans compter les *Matins* et les *Soirs*, afin de compléter l'assortiment.

Les vrais amateurs procèdent d'une façon tout opposée. Plus d'un n'a dicté sa commande qu'après avoir causé avec l'artiste, et l'avoir entendu décrire, avec cette verve dont parlent ses contemporains, les jeux singuliers de la lumière, les effets piquants, les motifs pittoresques qui l'ont frappé. — « Pour Mylord Saint-« Jean deux marines en toile de quatre palmes représentent : une « un broüillard, a ma fantesie, et l'autre un clair de lune avec « deux vaisseaux de guerre, un vû par le flanc et l'autre par la « poupe, a l'encre dans un port, avec les voiles ploijées; et que la « lumière donne dessus, de façon qu'on les voye distinctement. « Plus, un autre de deux pieds huits pouces d'Angleterre, sur « quatre neufs pouces et demy de hauteur. devant representer une « incendie de nuit, celuy cy quatre vints Ecû Romains, et « les deux marines soisante la piece; l'incendie promise pour « dans six mois de cette datte et les deux marines pour une « année. Ce 17e 8bre 1748. » — Parfois ces programmes de tableaux sont des tableaux véritables. — « Pour M. Bou-« verie (1) six tableaux en toile d'Empereur ordonnez au mois « de janvier 1750 et promis pour deux ans apprés, c'est à dire « l'année 1752, a deux cents sequins (2) les six, un dois repre-« senter un soleil levant par un beau temps clair avec un vent « frais et la mer un peu agitée; un autre, un couchant avec des

(1) Est-ce le James Bouverie dont on a le portrait gravé par Brookshaw, d'après Jos. Reynolds?

(2) Ailleurs J. Vernet donne la valeur des sequins en écus romains : 50 sequins = 102 écus et 5 pauls. Par conséquent 200 sequins = 418 écus ou 2,090 livres. — C'est pour rien.

« effets de lumieres singulliers, et l'arc en ciel dans le fond ; « l'autre, une tempeste des plus horribles ; l'autre, un clair de lune, « avec quelques feux sur le rivage. Ce qui pourra faire les quatre « parties du jour dans ces quatre tableaux : les deux autres ce- « ronts deux païsages avec des cascades, rochers, troncs d'ar- « bres, quelques ruines, et des figures dans le goust de Salvatore « Rosa, le tout cependant a ma fantesie. »

Ce n'est pas la seule fois que J. Vernet témoigne — un peu contre lui-même — de sa prédilection de Salvator Rosa. Salvator avait été le dernier grand peintre de l'Italie, le seul de ses fils qui eût osé regarder le soleil en face : sa gloire brillait encore d'un éclat incontesté. Il avait mis à la mode une nature capricieuse, strapassée, mais énergique, dont Vernet s'attacha à lui dérober le secret. Et certes on pardonne volontiers cet enthousiasme, ou plutôt on le partage, quand on se souvient des splendides marines des galeries de Florence, où ce fougueux génie a jeté à pleines mains la lumière, en la couvrant d'un voile léger qui fait rêver. — Ailleurs J. Vernet écrit le nom de Guaspre, auquel il ressemble si peu. Ailleurs encore il s'est préoccupé de Claude Lorrain, ainsi que nous l'allons voir quelques lignes plus bas, cherchant l'imitation du maître inimitable.

Pour en finir avec les amateurs anglais, mentionnons encore — « Madame Thukborgh », qui se contente d'un dessus de cheminée, — « M. Tilson » qui veut quatre tableaux, — « M. Latheulier » qui en veut six ; c'est aussi le chiffre de M. Woodicar, et le peintre ne demande à l'un et à l'autre, pour les satisfaire, qu'une année de travail, — sans préjudice des commandes venues d'autre part. — « Le chevalier Louthez (1) » se borne à quatre, mais que de choses il faut y mettre ! — « ... Deux en marine de- « vent reppresenter un clair de lune avec quelque rocher percé, « et quelque feu, l'autre une tempeste avec une grande montagne « dans le fond obscurcie par l'ombre d'un nuage, les deux autres « deux paysages avec quelque vüe d'appres nature, une prise à « Tivoli, ou l'on vois les Cascatelle, et le palais de Mecenas, et

(1) Ou Louther — Lowther sans doute. Tous ces noms étrangers sont plus ou moins victimes des habitudes d'orthographe de J. Vernet. Il serait trop long et trop fastidieux de les rectifier un à un : je les cite tels que les donne le *Livre de raison*. — Même observation pour Aldeewans, qui peut être aussi bien Aldecrans ou Aldeerans.

« l'autre une vüe de l'Arricia, ou l'on vois une partie de l'eglise du « Bernin.... »

Enfin cette liste sera complète, si l'on y joint « M. Howard », autrement dit lord Strafford, héritier d'une portion de la collection d'Arundell, et « M. Thomas Dawson, de Dublin ».

Ainsi l'Irlande vient renforcer l'Angleterre. Pendant cette période de cinq années — 1747-1751 — J. Vernet a produit, — pour le Royaume-Uni seulement — soixante-six tableaux, payés à des prix très-modérés, pour ne pas dire bas, et formant toutefois un total de près de vingt-six mille livres.

C'est la plus belle période de la vie de J. Vernet. Sa réputation a forcé les barrières. — Recherché à Londres, aimé à Paris, connu partout, il voit ses tableaux porter jusque sous les cieux hyperboréens la gloire de son nom sur un rayon de soleil d'Italie. La Hollande veut connaître cet héritier de Backhuysen et de Van der Neer, — et « M. Haslard, gentilhomme hollandois, » se hâte de lui montrer six tableaux de Vernet, — des marines et des vues de Rome. La Suède meurt d'ennui au fond de ses forêts humides : six tableaux de Vernet la guériront, — quatre pour le baron Aldeewans, et deux pour M. Bouchardon, le frère expatrié du célèbre sculpteur (1). L'Autriche à son tour s'émeut : tout Vienne vient admirer chez le comte d'Harach (2) six tableaux de Vernet, improvisés en un an, et payés 2,600 liv. — Enfin il n'est pas jusqu'au roi de Prusse qui ne désire des tableaux de Vernet : Il charge le surintendant de ses bâtiments de lui en commander deux ou trois ; et le sculpteur Adam (3) s'acquitte de la commis-

(1) Jacques-Philippe Bouchardon, frère d'Edme, né en 1711. M. Dussieux, s'en rapportant à la date donnée par Marianne d'Ehrenstrom, le fait mourir vers 1745. Il a vécu au moins jusqu'en 1750, date de sa commande.

(2) Il y a à Turin une collection de tableaux, connue sous le nom de galerie du comte d'Arach ou d'Harach. Elle ne renferme qu'un tableau de J. Vernet. La dimension, 1 mètre 30 centimètres sur 90 centimètres, s'accorde assez avec les mesures indiquées ici : toiles d'empereur. C'est une Tempête : la couleur est belle, il y a de l'éclat ; mais le *faire* m'a paru petit et le ton faux dans certains passages. Reste à savoir si cette collection est une partie de celle qu'avait rassemblée à Vienne le comte d'Harach, de Vernet

3) François-Gaspard-Balthazar Adam, premier sculpteur du roi de Prusse, frère de Lambert Sigismond et de Nicolas-Sébastien. Il était à Berlin depuis 1748. Il mourut à Paris, en 1761. On peut consulter sur cet artiste l'excellent ouvrage de M. Dussieux : *Les Artistes français à l'étranger*, pages 69-70.

sion en choisissant des « *Bains de femmes*, » c'est-à-dire des baigneuses livrant leur corps lascif aux caresses de la vague, à l'ombre de grands rochers, ou de peupliers palpitants sous la brise.

En 1750, Rome vit arriver dans ses murs une petite caravane à qui elle fit une réception princière. C'était un quasi-prince en effet, — comme sa sœur était une quasi-reine, — ce marquis de Vaudières, ou de Marigny, le frère de Madame de Pompadour. En ce bon temps d'alors, on commençait par se pourvoir d'une place, et puis l'on s'occupait de se rendre propre à la remplir. M. de Vaudières venait d'obtenir la survivance du directeur et ordonnateur général des Bâtiments, M. de Tournehem. On jugea utile, pour son éducation artistique, de l'envoyer en Italie, et on lui composa une petite cour, destinée à lui mâcher les connaissances spéciales qu'il devait acquérir dans ce voyage. L'architecte Soufflot, le critique et abbé Leblanc, et le graveur Cochin furent chargés de ce rôle de nourrices : c'est d'eux que le futur ministre devait recevoir, comme un lait bienfaisant, ses impressions toutes faites. Voir les monuments à travers les lunettes de Soufflot, juger des peintures selon le goût de l'abbé Leblanc, dénigrer à tort et à travers avec l'esprit faux de Cochin, — ce programme de biberon fut heureusement déjoué par l'excellente nature du nourrisson. Au fond, François Poisson, déguisé sous ses marquisats de rechange, était un brave homme doué d'un vrai bon sens : il aima mieux voir de ses propres yeux ; il étudia moins les œuvres d'art que les conditions d'existence de l'art et les institutions fondées pour en perpétuer la gloire. Il revint de son voyage amateur d'un goût médiocre, mais bon administrateur.

Ce fut un voyage de fêtes et de plaisirs. A défaut de la favorite on tenait son frère. La belle occasion pour faire sa cour ! Tout ce monde d'artistes avait dans M. de Vaudières son chef immédiat, la source des faveurs, le canal des grâces royales. L'Académie le logea, le directeur donna des bals, les élèves organisèrent des mascarades (1). J. Vernet n'eut pas à se mettre en frais,

(1) Laissons parler un témoin oculaire : « M. le marquis de Marigny, déjà destiné à remplir la place qu'il occupe aujourd'hui avec tant de distinction, voyageait en Italie, en 1750, et pendant son séjour à Rome, vint loger au palais de l'Académie de France. La joie de tous les pensionnaires ne se peut exprimer. Nous fûmes charmés de posséder pour la première fois un futur Directeur général, rempli de la noble avidité d'acquérir des connoissances et dont le goût pour les arts annonçoit

si ce n'est de talent. La caravane arrivait à lui les mains pleines. N'est-ce pas M. de Vaudières qui lui apporta cette commande inscrite avec une certaine solennité en tête d'une page blanche, et dont les termes semblent indiquer qu'elle était accompagnée d'une lettre de sa puissante sœur? « Pour le Roy de France, deux « tableaux de quatres pieds deux pouces et demy de large; et deux « pieds quatres pouces et demy de haut, ordonnez le 12e may 1750 « par Madame de Pompadour, et promis pour le mois d'octobre « de la même année, les sujets ceronts a ma fantaisie. » — Les *Reçus* nous apprennent que le roi paya ces deux tableaux deux mille livres. — L'abbé Leblanc s'inscrit immédiatement après pour « deux tableaux representent l'un une marine avec un soleil « couchant bien chaud avec une mer tranquille, et l'autre un « paysage avec un matin bien frais... » — Quant à Cochin et Soufflot, pour imiter ce bon exemple, et ne pas sortir de l'atelier les mains vides, ils décrochèrent au hasard deux petites toiles, l'un « un paysage au premier coup », du prix de dix écus, l'autre une marine, payée deux cent cinquante livres. Les *Reçus* seuls

la gloire dont il jouit et qu'il répand sur eux. Pour lui témoigner notre sensibilité de l'honneur que nous recevions, nous résolûmes d'aller en corps lui demander la permission de célébrer cet heureux événement, et, pour en laisser des marques à la postérité, de nous accorder son portrait. M. le marquis de Marigny parut touché de ces témoignages d'amour et de reconnaissance et nous octroya obligeamment notre demande. En sortant de chez lui, nous allâmes tout de suite chez M. de Troy lui faire part de la grâce que nous venions d'obtenir, et le prier instamment de vouloir bien faire lui-même le portrait de M. le marquis de Marigny. Il s'y prêta avec sa bienveillance ordinaire, et y travailla sur-le-champ. Ce portrait très-ressemblant, et fait dans la grande manière, est placé dans le grand salon.

« Nous voulûmes encore donner des marques publiques de notre satisfaction, et pour cet effet, nous convînmes entre nous de donner un bal magnifique, où toute la noblesse romaine serait invitée par des billets. Nous fîmes part de ce projet à M. de Troy, qui en parut très-content, et nous dit que, puisque nous nous engagions à donner une fête, il fallait quelque chose qui fût digne de M. le marquis de Marigny, et qui ne diminuât rien de l'idée avantageuse qu'ont les Romains de la délicatesse et du goût des François. Il eut la générosité de vouloir en partager les frais par moitié avec nous, en nous laissant cependant toute la gloire, car il demanda comme une grâce de garder comme un secret inviolable la part qu'il y avoit. Il en demanda la permission à M. le marquis de Marigny qui fut également flatté de cette nouvelle preuve de notre joie. La fête fut donnée le dimanche 21 février 1751, et mérita l'approbation de tous ceux qui s'y trouvèrent. » *Remarques pour servir de supplément à la vie de M. de Troy,* par M. Caffieri, publiées dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale*, t. II, p. 283.

en font mention. — M. de Vaudières se traita en enfant gâté : il ne prit qu'un petit tableau, lui aussi, du prix de quarante écus — 200 livres —, mais représentant un *Bain de femmes,* — le gourmand !

M. de Marigny répara plus tard les dédains de M. de Vaudières. Si sa visite ne laissa que 200 livres dans les mains de J. Vernet, elle fut féconde pour l'avenir. Le peintre sut s'y préparer dès lors une protection qui ne lui fit jamais défaut. — Qui sait même si ce n'est pas à cette époque qu'il faut faire remonter la première idée des tableaux des Ports de France, commandés seulement trois ans après? Cette idée n'est pas de celles qui éclosent tout d'un coup dans la tête d'un roi ou d'un ministre. Louis XV tenait trop peu à sa marine, pour désirer — même en peinture — des ports de mer. Et quant au marquis de Marigny, ce n'est pas, j'imagine, un beau matin, en sortant des mains de son valet de chambre, qu'il se frappa le front en s'écriant : « Commandons à Vernet les portraits des Ports de France! » — Non, mais il se souvint qu'à Rome il avait témoigné au peintre de marines le regret que son genre le tînt en dehors des commandes laissées à la disposition du directeur des Bâtiments. Le roi pouvait bien acheter deux ou trois paysages pour dessus de porte ou dessus de cheminées : mais comment transformer cette peinture de cabinet en peinture officielle? On en avait causé dans l'atelier de l'artiste : on avait parlé de la France. J. Vernet s'était plu à raconter l'impression ineffaçable laissée en lui par la vue de Marseille, par le spectacle de son port toujours animé, par son voyage de Marseille à Livourne. — « Les côtes de Provence, avait-il ajouté, valent les rivages de l'Italie. » — Et de Marseille on s'était transporté à Toulon, où le règne précédent avait accumulé de si grandes choses; puis on s'était dit que l'Océan a aussi ses beautés, plus tragiques, plus sombres que les grâces capricieuses de la Méditerranée : et quels beaux ports ouverts au commerce de nos colonies, Bayonne, Bordeaux, Rochefort, la Rochelle! — Bref, l'abbé Leblanc — ou tel autre — avait peut-être jeté cette parole en l'air, et sans y attacher d'importance : « Ce seroit une curieuse chose, qu'une galerie offrant la peinture exacte des villes maritimes qui font la richesse du royaume, et vous seul, M. Vernet, êtes capable d'une pareille œuvre. » — Aussi, lorsque, l'année d'après, J. Vernet, poussé à Paris par le soin de sa gloire

et de sa fortune, vint se rappeler à la bienveillance de M. de Marigny, mis désormais par la mort de M. de Tournehem en possession de la place dont il n'était que titulaire, le ministre n'eut qu'à se souvenir : l'idée fut reprise, mûrie dans les bureaux, communiquée à des hommes de mer, et enfin convertie en projet sérieux, dont l'*Itinéraire* devint le programme.

Mais n'anticipons pas, — et restons à Rome. Quelle que fût, en 1750, la réputation de J. Vernet, il lui manquait, aux yeux de la société française, une consécration officielle. La commande du roi lui en donnait une, — en attendant l'Académie. Aussi s'empresse-t-on chez lui, l'ambassadeur en tête. Au surplus, le duc de Nivernais ne faisait en cela que suivre l'exemple de ses prédécesseurs, le duc de Saint-Aignan et le cardinal de la Rochefoucauld, tous deux riches des ouvrages de J. Vernet. — Le marquis de Forbin n'a garde d'oublier à Rome ses hôtels d'Aix ou d'Avignon, toujours ouverts aux œuvres d'art. — Le marquis de Bellay, un amateur, — se fait le compagnon du peintre : ensemble ils visitent les galeries, ensemble ils parcourent les environs, et, quand le marquis part, c'est J. Vernet qui reste chargé de lui expédier, avec deux tableaux de sa main, deux petites statues, et une *Tête* exécutée par Vien. — D'autre part, l'abbé Leblanc amène sur ses pas les gens de lettres. Voici la Bruère, le directeur du *Mercure de France,* venu à Rome pour y mourir; — Thiroux d'Épersennes, le magistrat philanthrope, alors maître des requêtes; — de la Curne de Sainte-Palaye, futur académicien, — et d'autres. — Pour ce monde-là, la grande affaire est d'avoir un Vernet, parce que Vernet est à la mode : le sujet importe peu. Au contraire, on reconnaît le véritable amateur au soin avec lequel est détaillée la commande. Tel est M. Peilhon, secrétaire du roi. Il possédait déjà dans son riche cabinet quatre tableaux de J. Vernet, payés 1,800 livres, quand il lui demanda celui-ci, où il le pousse à agrandir sa manière, en lui proposant pour modèle un maître illustre : — « Pour « M. Peilhon un tableau de trois pieds sept pouces et demy de « large sur deux pieds six pouces de haut, devent representer un « soleil couchant dans un jour des plus chauds de l'esté, avec « un quay orné de superbes edifices, de toutte sorte de basti- « ments maritimes et beaucoup de figures; et de l'autre costé « des grands arbres touffus sur un tairain qui avance dans la

« mer ou sonts abordés quelques bateaux, et des baigneurs sous « la fraicheur desdits arbres; tout le tableau doit être d'un ton « doré et chaud, pour faire pendant a un de Claude Lorrain qui « represente aussi un soleil couchant, et qui est dans le Cabinet « du Roy de France; le prix est de six cents livres; ordonné le « 1er 7bre 1749. » — Ce tableau capital a été gravé par Jean Daullé sous le titre menteur : — *Les différens travaux d'un port de mer.* — A ne juger que d'après la gravure, J. Vernet paraît avoir été gêné par les exigences de M. Peilhon : la composition est vide : des objets demandés il ne manque pas un, mais ils semblent jouer aux quatre coins. Peut-être la couleur liait-elle tous les détails dans une savante harmonie. C'est ce qu'il nous serait difficile de juger, le tableau ayant passé en Angleterre (1).

L'année d'après, nouvelle commande de M. Peilhon, toujours fidèle à son système. — « Pr M. Peilhon deux tableaux de deux « pieds huits pouces de large, sur deux pieds un pouce de haut « devant reppresenter un soleil couchant, bien chaud et bien « doré, et l'autre un matin bien frais, qu'il y aije du païsage et « de la marine, avec des cascades ou des rivieres, des figures et « des animeaux, ordonnez au mois de 9bre 1750. Le prix est « douze cents francs les deux (2). » — Mais en 1752 le voici plus raisonnable — et plus artiste. — « Pr M. Peilhon deux tableaux « de quatres pieds de long sur deux et demy de haut, mesure de « France, un doit reppresenter une incendie, et l'autre un soleil « couchant ou lon voije le disque du soleil qui commence a être « caché par l'orizon de la mer, et dans une vapeur rougeâtre (qui) « fait que pour lors on peu regarder le soleil et qui ne laisse « pas que d'ebloüir; ordonnez au mois de mars et promis pour « le mois de decembre 1752. Le prix est de douze cents livres « les deux. »

(1) On peut suivre d'étape en étape l'histoire financière de ce tableau. La vente du cabinet Peilhon, en 1763, en tripla la valeur : il fut adjugé pour 1,858 livres, soit à M de Julienne lui-même, soit à un marchand qui le revendit à ce célèbre amateur. En 1767, à la mort de l'ami de Watteau, il atteignit le prix de 3,915 livres, c'est-à-dire plus de six fois et demi le prix payé à J. Vernet « Acheté pour l'Angleterre, » dit le catalogue de vente d'où nous extrayons ces chiffres.

(2) Ces marines n'avaient pas la même force ascensionnelle que le tableau précédent. A la vente de Peilhon, elles ne montèrent que jusqu'à 1,800 livres. Une des deux a été gravée par Jean Daullé sous le titre : *le Pèlerinage.*

Nous retrouverons plus tard M. Peilhon et son fils : tous deux sont de bons amis de J. Vernet. Il n'est service qu'ils ne lui rendent. Ils l'aident dans ses placements, ils lui font passer ses rentes; enfin, à l'occasion, ils prêtent de l'argent. On comprend que vis-à-vis d'aussi complaisants personnages J. Vernet se tienne, comme on dit, dans des prix doux.

Au moment de clore cette nouvelle période de la vie de J. Vernet, il peut être intéressant de résumer en quelques chiffres son travail pendant les cinq années — 1747-1751.

Les commandes et les reçus mentionnent :

En 1747	5	tableaux.	. . . . .	1,050 livres.
En 1748	15	»	. . . . .	4,500 »
	plus 3	»	ne portant pas de prix.	
En 1749	25	»	. . . . .	7,157 livres 10 sous.
	plus 6	»	ne portant pas de prix.	
En 1750	38	»	. . . . .	15,462 livres 10 sous.
	plus 16	»	sans indication de prix.	
En 1751	40	»	. . . . .	18,300 livres.
	plus 7	»	sans indication de prix.	
Total.	155	tableaux.		46,450 livres.

On le voit par ce résumé, chaque année signale une progression marquée, non-seulement dans le nombre des tableaux, mais dans leur prix. En cinq ans, depuis son mariage, J. Vernet a doublé ses revenus. C'est qu'il possède le meilleur des capitaux, le talent, et, — avec le talent, — le travail qui rend tous les capitaux productifs.

LÉON LAGRANGE.

(La suite à un prochain numéro.)

LE VIEUX PARIS AU SALON DE 1857.

Parmi les toiles de l'exposition, quelques-unes (celles où l'on a mis en scène le vieux Paris) sont du ressort de ma critique.

Le n° 137, œuvre de M. Anatole de Beaulieu, est un petit tableau en hauteur représentant, nous apprend le livret, la rue de la Vieille-Lanterne démolie en 1855. Cette rue, devenue célèbre de nos jours par le suicide de Gérard de Nerval, portait aussi autrefois le nom de rue de la Tuerie, parce qu'on y égorgeait les bestiaux destinés à la Grande-Boucherie voisine. Je l'ai souvent visitée de 1840 à 1855. C'était une ruelle étroite, sale, infecte, bordée de hautes maisons du siècle dernier, nullement pittoresques, habitées par des blanchisseuses, des porteurs d'eau, etc. C'était une sorte de coupe-gorge, d'un aspect en harmonie avec son ancienne destination, une vraie rigole à recevoir du sang. Comme elle était plus basse d'environ deux mètres que le sol de la place du Châtelet, on y descendait de ce côté par quelques degrés de pierres à demi déchaussés. Vers le milieu on rencontrait une voûte ténébreuse, au bout de laquelle verdoyait la Seine. Ce tunnel fétide, encombré d'immondices, passait sous le quai de Gêvres. On n'en voyait sortir que quelque pauvre diable en train de relever ses chausses; la nuit, l'imagination y eût volontiers entendu des cris étouffés, ou entrevu des assassins allant jeter au fleuve les morceaux de leur victime. Je ne l'ai jamais pu visiter en entier, tant le sol était impraticable, mais j'ai trois ou quatre fois arpenté la longueur de la rue de la Tuerie, au risque d'être coiffé de ce qu'à Clermont en Auvergne on nomme un *passarès*.

Revenons au n° 137. Le peintre a représenté cette ruelle en enfilade : au reste, je l'aurais mis au défi de la dessiner autrement, puisque c'était un long boyau, un fond de précipice. Aussi, pour en tirer parti, a-t-il visé au fantastique plus qu'à l'exactitude. Il n'a pas eu la patience de faire sentir le profil des cinq étages de fenêtres rectilignes, qui seules empêchaient ces maisons de ressembler aux parois d'une tranchée ouverte dans une

falaise. Il n'a demandé ses effets qu'au coloris des masses, et il a supprimé les détails.

Le point de vue est pris de l'extrémité orientale, comme l'indique la place des ombres. A gauche s'élève un pan de mur noyé dans les ténèbres; le côté opposé, vers le sommet du moins, est illuminé de quelques reflets de lumière; au fond rayonne un espace éclairé, en contraste avec l'intérieur de la ruelle, qui sert de repoussoir. Cette éclaircie doit être la place du Châtelet. Je le répète, on ne devine guère une rue puisqu'on ne distingue pas de fenêtres; on croirait plutôt voir l'entrée d'une sombre impasse du Caire.

Sur le premier plan du tableau est concentré l'effet dramatique. Le pavé fangeux de cette rue semblait destiné à servir de voirie. Le peintre a saisi le côté poétique de cette hideuse physionomie. Le spectateur, placé dans un bas-fond, voit s'élever une série de onze degrés formant deux paliers non parallèles.

D'après cette peinture, le niveau de la rue à son extrémité orientale (du côté du pont Notre-Dame) aurait été plus élevé que celui de la rue de la Vieille-Place aux Veaux, à laquelle elle aboutissait, puisqu'on y monte de ce côté, tandis que du côté opposé on y descendait. Je dois l'avouer : mes souvenirs, sur ce point, sont très-confus, et je dois accepter la disposition qu'offre le tableau.

Au haut d'un perron se dresse un chiffonnier, dont la lugubre silhouette s'harmonise avec l'aspect de ces parages infects. Sur la gauche ressort dans le clair-obscur un treillis de fer, une grille d'égout qui donne envie de se calfeutrer les narines. Près de là, au milieu des ténèbres, que le soleil ne saurait dissiper, se tient accroupie je ne sais quelle forme indécise de femme, tout ce qu'on voudra imaginer, une folle, une victime éplorée, un cadavre ou un fantôme. Le vague même de cette figure en constitue toute la poésie.

Au résumé, cette composition ne saurait donner une idée du vieux Paris, mais seulement de ce sale et horrible Paris qui, en partie encore de nos jours, avoisine les quais. Cette rue n'avait d'ancien que sa position, que sa forme, reste du tortueux réseau des ruelles de la capitale sous saint Louis. Le portrait qu'en donne M. de Beaulieu est une sorte d'abstraction ; c'est une crevasse ouverte dans une colline de nature calcaire. J'admets

qu'il a tiré le meilleur parti possible d'un sujet aussi ingrat.

J'ajouterai que j'ai essayé maintefois moi-même de dessiner l'aspect fantastique de ce défilé de pierre, mai j'y ai toujours renoncé comme à un projet impraticable. Je sentais que la plume et non le crayon pouvait se saisir de cette localité informe, moins curieuse en elle-même que par les accessoires que l'imagination peut se permettre d'y rattacher.

Le n° 1837 est une pure composition. Au fond du tableau, saint Louis et sa mère, montés sur des haquenées, se rendent à Notre-Dame, selon le livret, et passent sur le grand pont, dit depuis pont au Change. Derrière eux s'élève un groupe de tours assez semblables au donjon du Temple : c'est sans doute le Grand-Châtelet.

Je cite cette toile de M. Charles Marquis, mais je n'aurai pas la naïveté de lui demander des renseignements. Ce serait tirer ma poudre aux moineaux... qui s'échappent de leurs cages, en longues files, sur le passage du roi, à l'occasion de son avénement. Ce tableau peut avoir un grand mérite sous le rapport du dessin et du coloris, mais n'est pas à l'adresse des archéologues parisiens.

Sous le n° 2246, M. Jacques-Augustin Régnier a représenté, m'apprend encore le livret, l'ancien cimetière de la paroisse Sainte-Marguerite, au faubourg Saint-Antoine, cimetière où fut inhumé le malheureux fils de Louis XVI, le 10 juin 1795. Je n'ai pu rencontrer cette toile, qui a peut-être pour base un dessin d'après nature. Il est fâcheux que le catalogue n'indique pas la place de chaque tableau. Je compte au reste voir celui-ci chez l'artiste, dont j'ai déjà signalé dans cette Revue une vue du cimetière Saint-Joseph. (Numéro d'octobre 1856, p. 35.)

Passons aux dessins. Je n'en ai à mentionner que deux. Le n° 2117, tracé à la mine de plomb et dû à M. Fr.-Alex. Pernot, représente d'après nature la cour de l'hôtel de la Trémouille (rue des Bourdonnais) démoli en 1841, hôtel auquel je consacrerai un jour un assez long article. Le point de vue est pris de l'ouest. On a devant soi la portion des bâtiments qui bordaient la rue des Bourdonnais. La perspective, du côté opposé, offrait plus d'intérêt, vu qu'elle permettait de distinguer à gauche une gracieuse tourelle brodée de sveltes ornements de la fin du xve siècle, et à droite une cage d'escalier d'un effet assez pittoresque; deux dé-

bris qui doivent se trouver dans les cours de l'École d'Architecture.

La plupart des dessinateurs choisissaient le dernier point de perspective. On doit savoir gré à M. Pernot de nous avoir conservé le souvenir de la façade orientale, négligée par les autres artistes. Son ornementation était moins splendide que celle des bâtiments opposés, mais c'était le même style quant aux détails des fenêtres et des balcons. Le rez-de-chaussée du bâtiment, qui se présente de face, se compose de quatre arcs en ogives. Dans l'un d'eux est percée la baie qui servait d'entrée principale. Après l'avoir franchie, on se trouvait sous une voûte oblique qui débouchait sur la rue des Bourdonnais. J'ai l'espoir que M. Pernot fera lithographier ce dessin, fort probablement tracé avec exactitude en 1841.

Abordons maintenant une pièce devant laquelle ont dû s'arrêter tous les amateurs du vieux Paris : c'est un immense dessin (n° 3443) de M. Fr.-Victor Sabatier, ainsi décrit au livret : « Es-« quisse d'un parallèle entre les quais de Paris sous Napoléon III « et sous Louis XIII. Six dessins à la suite. Quais actuels dessi-« nés sur place. Échelle : deux millimètres et demi pour mètre. »

Ce dessin, tracé vivement à la plume, rehaussé d'encre de Chine, et, en quelques endroits, d'une teinte rougeâtre, mesure une longueur approximative de sept mètres. Dans sa largeur (d'environ un mètre) il se compose de deux bandes superposées représentant, celle du bas, les quais de 1857, depuis la place de la Concorde jusqu'à l'hôtel de ville, et celle du haut, les mêmes quais sous Louis XIII. Il se distingue du style ordinaire des dessins d'architecture par une hardiesse de traits qui dégénère en *brouillis* quand il s'agit des personnages et des carrosses, qui circulent sur les ponts aux premiers plans.

Dans l'ensemble de ce long dessin il y a une perspective de convention ; le spectateur est censé marcher le long des quais ; acceptons cette perspective sans laquelle nous ne pourrions examiner tous les points dignes de notre curiosité. Quant aux ponts, qui servent de rues, l'œil les domine d'un point élevé, de manière à en bien saisir la structure.

Procédons à la revue de la bande supérieure et promenons-nous sur nos vieux quais. Celle du bas ne sert qu'à faire contraste, et j'admets que, dessinée d'après nature, elle n'est pas sujette à

critique; il ne sera donc ici question que de la première. Elle abonde malheureusement en anachronismes topographiques, car une partie représente le Paris de 1680, et une autre partie rentre dans le domaine de l'imagination. Commençons par la gauche.

Sous Louis XIII (prenons, pour préciser, la date de 1640), la place actuelle dite de la Concorde faisait partie des marais Saint-Honoré; c'était un terrain presque partout inculte. Les plans de Paris sous Louis XIII s'arrêtant tous à l'extrémité du jardin des Tuileries, il est difficile de se rendre compte de l'espace occupé par la place actuelle. Sur le plan de J. Gomboust (1652) on distingue, en remontant vers le nord, des terres en culture; mais près de la Seine on ne voit qu'un terrain vague, où, sous Louis XIV, vers 1660 peut-être, on établit un dépôt de blocs de marbre.

M. Sabatier a bordé le sol de la place, près de la rivière, de murs délabrés et de clôtures de planches, auxquels se relient quelques baraques, et que domine, au second plan, un rideau d'arbres assez timidement accusés, destinés peut-être à cacher les maisons (dont les dessins nous manquent) placées en tête du faubourg Saint-Honoré. On aperçoit au loin la porte monumentale de ce nom, élevée vers 1633, et attenante à la face d'un bastion.

Une porte du même style, celle de la Conférence, s'ouvrait dans l'axe du quai, ou plutôt de la berge, qui longeait le jardin des Tuileries. On la voit figurer, précédée d'un petit dormant en pierre, d'une seule arche, qui traversait le fossé de Charles IX. On en possède plusieurs gravures. Je ne sais si elle occupe ici sa véritable place. La précision sur ce point est, je crois, chose impossible, vu qu'il n'a jamais existé au delà de la Seine aucune rue qui fît face à son profil et qui, de nos jours, pourrait servir de repère.

Le jardin de Catherine de Médicis est ici représenté par une ligne d'arbres uniformes, placés à distances égales. D'après les anciennes estampes, il consistait en groupes d'arbres variés, offrant l'aspect d'un parc; Le Nôtre n'avait pas encore imaginé ses ennuyeux plans, tracés symétriquement au compas.

Avant d'atteindre au palais, le mur est interrompu par un long bâtiment, composé de trois petits pavillons, reliés par deux corps de logis. Je ne sais où le dessinateur a trouvé ce modèle. Sur diverses estampes on voit une sorte de corps de ferme, que le plan de Gomboust nomme la Volière. Une note inscrite sur le

dessin désigne ainsi cette habitation : Maison du Poussin, donnée par Louis XIII. J'ignore à quelle source a été puisé ce renseignement.

Entre le jardin et la façade des Tuileries existait, déjà sous Henri IV, une rue qui ne disparut que vers 1664, année où Louis XIV donna ordre à Louis le Vau de reconstruire et d'achever la façade. Ici cette rue est absente. Mais, ô méprise plus capitale! on aperçoit la façade refaite en 1664 et non pas celle antérieure, commencée par Catherine de Médicis. Comment M. Sabatier n'a-t-il pas eu l'idée de consulter Dulaure, l'auteur le plus répandu, et le recueil de Topographie de Paris, au Cabinet des Estampes? Il y aurait recueilli tous les documents désirables, écrits ou gravés sur le palais primitif. Jusqu'en 1664, le dôme du milieu était circulaire, entouré de quatre tourelles. Ce dôme a été refait de forme quadrangulaire et rehaussé sous Louis XIV, ainsi que les corps de logis qui le touchent; on ne conserva que quelques portions des rez-de-chaussée du palais de Catherine.

Qui empêchait M. Sabatier de faire apparaître derrière les arbres du jardin, à la place qu'occupe la rue actuelle de Rivoli, les combles des bâtiments des Capucins et des Feuillants, dont il existe des vues gravées ou dessinées? Il s'est borné à garnir son dessin de quelques bâtiments dépendants de la Grande-Écurie et copiés, je crois, sur une eau-forte (gravée vers 1660) signée : *Daumont exc.*, sur les épreuves de deuxième état.

Vient la longue galerie du Louvre qui, avant Louis XIV, n'était pas achevée dans tous ses détails. Près de l'endroit où s'ouvrent les trois guichets s'élève la haute tour dite : de Bois, débris de l'enceinte de Charles V. Elle domine la porte Neuve (par laquelle Henri IV entra à Paris) et un bâtiment qui touche la galerie et qu'on nommait sous Louis XIV : le logis du Grand Prévost. Ces détails nous paraissent tracés d'après le grand profil de Paris d'Isr. Silvestre, qui est une bonne source.

Il existe de la face méridionale du Louvre, telle qu'elle était avant 1660, plusieurs tableaux et des estampes très-connues, par Callot, Silvestre et autres. La représentation la plus détaillée est peut-être le tableau de Zeeman, conservé au Louvre sous le n° 586 de l'école flamande.

Vient la rue d'Austeriche ou d'Austruche, qui séparait cette face du Louvre (alors plus étroite qu'aujourd'hui et terminée par

une ancienne tour d'encoignure) de l'hôtel du Petit-Bourbon. Cet hôtel figure dans son ensemble sur plusieurs tableaux anciens, y compris celui de Zeeman, et sur quelques estampes où il se présente un peu de profil. Le long bâtiment qui bordait le quai offrait une porte gothique assez ornée, qui subsistait encore sous Louis XIII, comme l'atteste la *Perspective du Pont Neuf*, gravée par La Belle en 1646. Pourquoi l'avoir négligée? M. Sabatier connaissait sans doute cette curieuse estampe; elle lui a probablement servi à dessiner les maisons du quai de l'École.

Le pont Neuf était sous Louis XIII tel à peu près qu'il était encore, il y a quelques années, avant qu'on l'eût abaissé. Le bâtiment de la Samaritaine, dont on voit de face le côté méridional, et de profil celui qui regardait l'orient, est ici un anachronisme. C'est un pavillon élégant à plusieurs étages, dont le toit est surmonté d'une tour décorée d'une statue de la Renommée, assez semblable à celle qui couronne la colonne de Juillet. C'est une copie de Pérelle. Mais le bâtiment de la première Samaritaine, comme je l'ai prouvé dans un article de cette Revue (juillet 1856), a été renouvelé sous Louis XIV vers 1665, et plus tard modifié (vers 1712 et aussi sous Louis XVI). Il est à regretter que M. Sabatier n'ait pas eu connaissance du tableau n° 770 du Musée de Versailles, reproduit par M. Gavard et représentant la Samaritaine de 1635.

Pourquoi avoir placé sur le pont Neuf de Louis XIII des potences de fer supportant des lanternes? Les premières lanternes de ce genre n'apparurent que vers 1666.

Le quai de la Mégisserie se compose ici d'un rang d'une quarantaine de maisons, la plupart gothiques et pittoresques, mais par malheur tracées de fantaisie. M. Sabatier aurait-il eu la bonne chance de découvrir comme modèle un dessin ou un tableau du temps? Pour moi, je n'ai jamais vu figurer ce quai que de profil, sur des estampes postérieures à Louis XIII, où il paraît bordé de maisons fort insignifiantes.

Voici le pont au Change avec ses hautes maisons, terminées vers 1650, pont qui en remplace deux autres, incendiés en 1621.

C'est tout au plus si, à l'époque de la mort de Louis XIII, il était complétement achevé, tant les travaux de maçonnerie au XVIIe siècle marchaient avec lenteur. La face méridionale du Grand-Châtelet, à laquelle aboutissait le pont, n'est pas bien connue.

Elle fut remplacée vers 1684 par de nouveaux bâtiments, dépourvus de tout caractère monumental.

Entre le pont au Change et celui Notre-Dame (rebâti sous Louis XII), dont il existe des vues exactes, règne ici un quai décoré d'une douzaine de maisons imaginaires. En 1642, un an avant la mort de Louis XIII, il n'y avait encore là qu'une berge, où aboutissaient les derrières des habitations de la rue de la Tuerie. Souis Louis XIV on encaissa la Seine entre les deux ponts; on bâtit une levée de pierre, mais non pas précisément un quai. Des maisons neuves et de style fort vulgaire avaient cette levée pour base, et l'on ménagea une galerie, ouverte du côté de la rivière, à l'usage des piétons. Ce fut vers 1786 qu'on établit là un véritable quai. Je n'ai jamais trouvé de dessins ou d'estampes représentant les maisons situées entre les deux ponts avant Louis XIV.

Passé le pont Notre-Dame, il est permis, sur le dessin que nous analysons, d'arriver à la place de Grève par un quai fort proprement bâti et garni de vieilles maisons pittoresques, dont deux ont leurs pignons dentelés à la mode flamande. Par malheur, il n'y eut là de quai qu'à partir de 1675. Commencé à cette époque par le prévôt des marchands Claude le Pelletier, il fut restauré, environ un siècle plus tard. Bullet, qui le construisit, prolongea la maçonnerie de la levée en forme d'équerre jusque vers le milieu de la place de Grève.

Avant 1675 il y avait là une berge sans quai, bordée de masures de bois et de plâtre, soutenues par des piliers, que baignait la Seine, et occupées par des teinturiers et des tanneurs.

Si j'avais eu l'honneur de connaître M. Sabatier, je lui aurais donné une idée de ce site en lui faisant voir un ancien dessin représentant une rive semblable, selon les historiens, à celle qu'a remplacée le quai aux Fleurs.

Cet artiste a oublié un pittoresque détail, une sorte de demi-pont de charpente, commençant vis-à-vis une ruelle, qui descendait à la rivière, entre le pont Notre-Dame et la place de Grève. Sous trois de ses arches tournaient des roues de moulins. Ce pont tronqué conduisait à des baraques très-anciennes, dites : les *Chambres de Maistre Hugues Restoré*, qui figurent encore sur le plan de Gomboust et aussi sur une estampe de Nicolas Berey.

La place de Grève n'est pas celle de Louis XIII, puisqu'elle est

divisée en deux par une sorte de terrasse coudée, commencée seulement en 1675. Les maisons à piliers qui accompagnent l'hôtel de ville pouvaient être plus exactement dessinées. Entre le quai de Grève et l'ouverture de la rue de la Mortellerie existait un espace, comportant au plus deux étroits pignons; on en voit ici quatre, et, ce qui est plus étonnant, on rencontre au delà de ces pignons, non pas encore le quai, mais une rue imaginaire, qu'un nouveau pignon sépare de la rive. J'ai peine, je l'avoue, à m'expliquer cette erreur étrange.

M. Sabatier a entrepris là un travail bien ingrat et qui, même avec toutes les rectifications possibles, ne satisferait jamais un antiquaire, ami du positif, sauf sur certains points bien connus. Je ne nie pas que son œuvre ne mérite l'attention du public et ne soit remarquable comme dessin hardiment tracé; mais celui qui croirait s'éclairer sur l'état comparatif de nos quais actuels et de ceux de Louis XIII serait entraîné souvent dans de graves méprises. Que n'ai-je le talent et la patience de M. Sabatier! Je referais ce portrait de nos vieux quais, ou plutôt... je ne le referais pas, car il y aurait trop de lacunes, que je ne voudrais pas remplir en substituant mon imagination à la réalité, toutes les fois que la réalité échapperait obstinément à mes recherches.

A. Bonnardot.

UN CONCOURS D'ARCHITECTURE EN 1757.

En 1757, la ville de Paris, représentée par ses magistrats municipaux, votait à *Louis le Bien-Aimé* une statue équestre qui devait être érigée sur une nouvelle place construite avec magnificence dans un quartier quelconque de la capitale. Avant d'exécuter et de fondre la statue, on ouvrit un concours pour le choix de l'emplacement et pour la décoration de la place.

Nous dirons une autre fois comment Lafont de Saint-Yenne et son ami Bachaumont avaient imaginé de suggérer l'idée de cette place à créer et de cette statue à élever, dans le but de dégager les abords de la colonnade du Louvre, qui était encore comme ensevelie au milieu des masures et des échoppes. Ces deux amis des arts, il est vrai, n'avaient pas hésité à proposer la démolition de Saint-Germain-l'Auxerrois, pour y installer leur place et leur statue; mais, par bonheur, la croisade qu'ils avaient entreprise pour l'amour de l'architecture de Perrault laissa subsister la vieille église de Chilpéric et décida néanmoins la reprise des travaux du Louvre.

Le concours pour la place à construire étant ouvert, une foule de plans et de projets furent envoyés non-seulement par des architectes, mais encore par des amateurs. Ces plans étaient la plupart trop volumineux et trop détaillés ; on ne pouvait les mettre en cet état sous les yeux du roi. On fit donc analyser ces projets et réduire ces plans de manière à les exposer les uns après les autres dans une espèce de rapport abrégé, qui fut presenté à Louis XV et que M. de Voyer d'Argenson, marquis de Paulmy, se chargea d'examiner. C'est ce rapport que nous publions, comme un document curieux pour l'histoire de l'architecture au dernier siècle. On y verra que plusieurs de ces projets, jugés alors inexécutables, ont été à peu près suivis dans les démolitions qui se succèdent aujourd'hui avec tant de rapidité. Sous Louis XV, on ne voulut rien démolir, excepté les hideuses bicoques qui s'étaient incrustées, pour ainsi dire, dans la colonnade du Louvre, et la nouvelle place ne fut commencée qu'en 1763,

sur les dessins de Gabriel, entre les Tuileries et les Champs-Élysées. P. L.

PLANS A PRÉSENTER AU ROY

POUR LA PLACE A CONSTRUIRE A PARIS.

Par M. de Bosfrand, 4 projets.

N° 1. Le premier, place Dauphine, en face de la statue équestre d'Henry IV, où il suprime une partie des deux ailes de bâtimens sur les quays des Orfèvres et des Morfondus pour donner plus d'étendüe à cette place, et que la statue du Roy qu'il y élève sur une colone, puisse être vue des quays des environs, du Pont-Royal et du chemin de Versailles.

N° 2. Le fond de cette place est soutenu d'une décoration d'architecture sur un plan circulaire, dont le milieu forme un arc de triomphe qui laisse jouir du dégagement de la rue de Harlay, et d'une des cours du Palais.

Le second est entre le péristil du Louvre et la rüe de la Monnoye, cette belle façade est un des côtés de la place, et l'église de Saint-Germain est reconstruite en face de la rivière sans interrompre l'ordre des bâtimens.

L'hôtel des Monnoyes qui se trouve dans l'alignement de la nouvelle rüe qu'il perce jusqu'à l'Hôtel de Ville, peut être rebaty dans l'espace entre la rüe du Roule et la rue de l'Arbre-Sec.

N° 3. Son troisième projet est de former cette place au Carousel, entre le château du Louvre et les Thuilleries. L'entrée de la cour des Palais est ornée d'un grand ordre corinthien, comme le reste de la place, et la statue du Roy se trouve placée sur l'alignement de la rüe Saint-Thomas du Louvre, rapportée au milieu de l'entrée du Palais-Royal, et terminée par un nouveau guichet sur le quay des galeries du Louvre.

Une partie des bâtimens de cette place seroient occupés, par des augmentations au palais des Thuilleries, de salles pour les antiques et autres ouvrages précieux qui appartiennent au Roy, du côté de la rüe Saint-Honoré entre la rüe de Saint-Nicaise et la rüe de l'Échelle; il fait une salle d'opéra, digne de la magnificence dont le spectacle est susceptible, où l'on pourroit communiquer à couvert et de plain pied des appartemens du Roy.

N° 4. Le quatrième projet est aux halles, distribué en trois parties, depuis le bout de la rüe de la Cossonnerie et des Prêcheurs, jusques à la

rüe de Grenelle-Saint-Honoré, entre la rüe des Deux-Écus et la rüe Tresnée.

La première partie, où est l'ancienne halle, est destinée au marché pour le pain, poisson, salmes et herbages.

Celle du milieu, plus décorée que les autres, est la place destinée au dépôt de la statue du Roy qui seroit sur l'alignement de la rüe des Prouvaires, de la rüe du Roule et du Pont-Neuf.

La troisième partie est l'espace qui étoit occupé par l'hôtel de Soissons, où seroit le marché au bled.

M. de Bosfrand a observé que le dernier projet est encore plus coûteux que les autres, mais qu'on en seroit dédomagé par la valeur des maisons qui sont autour de ces places, et par le carreau des halles qui est d'un grand produit (1).

Par M. Cartaud, 2 projets.

N° 1. Le premier, au bout du Pont-Royal du côté du fauxbourg Saint-Germain, et vis-à-vis le pavillon des Thuilleries, dans une disposition simple, mais heureuse.

Ce projet décore la vue du Louvre, et la statue du Roy est placée dans un point d'où elle peut être vûe de fort loin sur les quays.

Cette place est un quarré parfait de 40 toises, terminé par deux aîles de bâtimens, dont une est appuyée sur l'hôtel de Belisle, et l'autre entre la place et la rüe de Beaune.

N° 2. Le second projet est la place Dauphine, où il conserve le fond de la place et la moitié des deux aîles ; il en résulte une grande économie et ce quartier n'est pas si dépeuplé.

Les maisons qui restent étant construites sur une même simétrie, peuvent subsister en faisant une dépense médiocre.

On a parlé des avantages de cet emplacement pour la statue du Roy, dans le projet de M. de Bosfrand (2).

(1) De ces 4 projets, le 1er eût été d'une très simple exécution et pas fort couteux. Si Louis 16 continue de prendre Henry 4 pour modele, c'est là où il faudra placer sa statue.

Le 2e projet est beau, mais seroit cher.

Le 3e ne le seroit pas, mais est fort médiocre.

Le 4e ne vaut rien.

(2) Ni l'un ni l'autre de ces projets ne doit être adopté.

Par M. de L'Assurance.

N° 1. Dans l'esplanade entre le pont tournant des Thuilleries et la grande allée du Cours, la statue du Roy est placée sous un arc de triomphe élevé dans le milieu de l'espace sur l'alignement de la grande allée des Thuilleries, et celuy d'une nouvelle rüe percée dans la grande rüe du fauxbourg Saint-Honoré.

L'avenüe appellée le Cours Dauphin, est repetée de l'autre côté jusques aux maisons du fauxbourg pour la simetrie et la décoration, avec deux fontaines sur l'alignement de l'allée du milieu.

Cette place est fermée d'un fossé du côté des Champs-Élisés, on y a distribué des corps d'architecture ornés de colomnes qui portent des trophées et figures allégoriques aux victoires du Roy (1).

Par M. Le Grand.

N° 1. Son projet est une place octogone de cinquante quatre toises de diametre percée de quatre rües et formée par quatre gros pavillons qu'il a fait, chacun en un seul hôtel.

Cette place est située entre les rües de Grenelle et Saint-Dominique, et celles du Bac et des Rosiers, dont la plus grande partie est présentement un jardin.

La fontaine de Grenelle qui se trouve alignée parfaitement sur le portail des Jacobins, fait un des beaux points de vue de cette place, et celui de la Visitation de Sainte-Marie peut être bâti pour en former un autre opposé aux deux fontaines qui font le quatrième point de vüe.

L'architecte remarque que la dépense et le tems de l'exécution ne sont pas considérables (2).

Par M. Blondel.

La place Dauphine traittée par MM. de Bosfrand et Cartaud.

Ce projet représente dans le fond de la place le Temple de la Gloire; tous les bâtimens sont entièrement démolis pour lagrandir et donner plus d'étendue à cet édifice.

La statue du Roy est élevée sur un peron en fer à cheval de 30 pieds

(1) C'est à peu près celuy qui a été adopté.

(2) Petit projet qui mérite peu d'attention.

de hauteur, pour que la vüe n'en soit point masquée à certaine distance, par celle de Henry IV (1).

Par M. Chevautet, 3 projets.

N° 1. Le premier, en face du peristile du Louvre, et jusqu'à la rue de la Monnoye. Ce plan est traité par M. de Bosfrand, et ne diffère du sien que par la distribution des parties.

N° 2. Le second projet est au bout de la rüe de la Ferronnerie, entre la rüe Saint-Martin et la rüe Saint-Denis, sur un plan ovale de 100 toises sur le grand diametre.

Les grands cotés sont ouverts de 50 toises pour déboucher aisément dans les rües Saint-Denis et Saint-Martin; c'est de ces deux rües, en les traversant, qu'est le point de vüe de la statue du Roy, et de la rüe de la Ferronnerie, dont le milieu vient croiser sur le grand diametre de l'ovale.

Cette place est simple dans sa décoration, et distribuée pour être occupée par des marchands.

N° 3. Le troisième est sur le quay des Théatins et d'Orsay, en face des galeries du Louvre, sur l'alignement de la rue des Saints-Pères pris à la rue de Verneüil.

Le plan est en forme d'entonnoir, ouvert de toute sa largeur du côté du quay, pour laisser la vüe de la statue du Roy sur le Pont-Neuf et le Pont-Royal.

L'hôtel de Bouillon fait un des cotés de la place, il n'y a qu'une aile de bâtimens à construire pour l'autre coté, et faire simétrie avec ledit hotel. Le fond est ouvert d'une seule arcade, ce qui masque la défectuosité de l'alignement de la rüe des Saints-Pères, et les deux parties circulaires aux cotés de cette arcade sont disposées pour des hôtels, dont la valeur de l'emplacement dédommageroit au moins des acquisitions.

Ce projet est encore un des moins coûteux, et l'exécution en serait prompte et facile (1).

Par M. Beausire l'aisné, 2 projets.

N° 1. Le premier est sur l'emplacement au devant d'un nouvel hôtel de ville bâti en face de la rivière.

La statue du Roy est au milieu de cette place sur l'alignement du quay

(1) Mauvais projet; celui de M. de Bosfrand à la même place vaut mieux.

(2) De ces 3 projets aucun n'est bon.

Pelletier, pour être vüe de ceux qui bordent la rivière depuis le Pont-Royal jusqu'à l'Arcenal, et sur celui d'une nouvelle rüe percée du milieu de l'Hôtel de Ville, jusqu'à la place au devant du grand portail de Notre-Dame.

Les accessoires de ce projet sont la démolition des maisons, des ponts, et un nouveau quay au coté de l'isle Notre-Dame; ce qui feroit, joint à l'étendue de la place, une des plus heureuses dispositions pour les festes que la ville donne ordinairement devant son Hôtel, et la statue du Roy placée au devant du quay embellirait toujours le spectacle, sans y nuire et sans inconvénient.

N° 2. Le second projet est au bout du Pont-Royal pour placer la statue sur l'alignement de la rüe de Bourbon, et sur celuy de la rüe du Bac, le faux alignement de cette dernière rüe sur le Pont-Royal l'oblige de la redresser jusqu'à la rüe dont le point de vüe est la fontaine du sieur Bouchardon, rüe de Grenelle.

Au devant de la pointe des maisons qui se trouvent entre cette patte d'oye, il a placé une colonne triomphale qui fait encore un des points de vüe de la place, et, en embellissant les environs, donne une idée de sa magnificence, et des trophées et attributs qui accompagnent la statue du Roy.

M. Cartaud a traité cette même place dans une manière plus simple mais aussy ingénieuse, et de moindre dépense pour l'exécution (1).

Par M. Aubry.

N° 1. Un projet sur le même emplacement et de même disposition. Le défectüeux de l'alignement de la rüe du Bac est masqué par un arc de triomphe qui fait le fond de la place; il est aussi coüteux que celuy de M. Beausire pour touttes les acquisitions qu'il faut faire (2).

Par M. Loriot.

N° 1. Le carrefour des rües Dauphine, Saint-André des Arts, de Bussy et de la Comédie, où se trouve la statue du Roy, fait le centre de la place qui est un ovale de 82 toises sur 70 toises, percé de 9 rües tendantes toutes au centre.

Le grand diamètre est sur le sens de la rüe Dauphine; sur l'alignement

(1) Deux mauvais projets.
(2) Encor asses mauvais.

de cette rüe il en perce une nouvelle qui conduit à la rüe de Tournon, et la traverse, pour être continuée jusqu'à celle de Vaugirard ; il redresse encore la rüe des Fossés de M. le Prince, et fait pour les autres rües, de nouveaux percemens.

Par ce projet, la Comédie est détruite et refaite dans la place, en face d'un arc de triomphe au carrefour de Bussy et de la rue de Seine. Ce quartier est le plus fréquenté des étrangers, et peuplé de marchands, dont les bâtimens de cette place sont disposés, ou pour leur usage, ou pour faire des hôtels, si on le jugeoit plus à propos (1).

Par M. de Lussy.

N° 1. Son projet est une octogone au carrefour des rües Saint-Honoré, des Prouvaires et du Roule.

Il y perce deux diagonales qui luy donnent encore quatre grandes rües tendantes touttes au centre de sa place.

Ce projet, qui est fort vaste et fort couteux, est dans le point de Paris le plus fréquenté, mais l'exécution seroit d'une depense immense pour tout ce qu'il faudroit acquerir de maisons pour les nouveaux percemens ; il peut cependant se réduire au choix du carrefour de la rüe des Prouvaires, du Roule et Saint-Honoré ; cette croisée est encore intéressante et la statue du Roy n'en est pas moins sur le passage des ambassadeurs, et même de la Cour, soit qu'elle aille à la Ville, au Parlement ou à la Cathédrale (2).

Par M. Mansard, 5 projets.

N° 1. Un, rüe Dauphine, où il emploie une partie du terrain des Augustins.

Il les dédommage par son projet, en leur donnant une partie de terrain plus considérable et de moindre depense que le terrain qu'on leur prend sans toucher à leur église.

Il prend en même tems l'hôtel de Conty pour faire l'hotel de ville qui auroit une entrée par le quay, et l'autre par la place.

Ce projet, tout compris, est de 19 à 20 millions (3).

(1) Ce projet est fort beau mais il seroit cher. Il y a longtemps quil a ete proposé et debattu, il ne peut y avoir que la cherté qui ait empeché de ladopter.

(2) Ce projet cy seroit beaucoup trop cher, il y auroit trop à detruire dans le quartier le plus cher.

(3) Asses mauvaise idée.

N° 2. Le second projet, en face du premier, de l'autre coté du Pont-Neuf dans la rue du Roule.

Ce projet, dans lequel il prend partie de la Monnoye qu'il rend plus reguliere et dont il fait un monument, en lui rendant le terrain qu'il luy prend par les derrières, est de 11 a 12 millions.

Il projette en même tems, dans le milieu de cette place, d'ouvrir une rüe droite pour donner le coup d'œil du peristile du Louvre, sans boucher l'eglise de Saint-Germain (1).

N° 3. Troisième projet, place Dauphine. Ce projet est entre deux bras de rivière, deux pavillons où il met deux fontaines, qui semblent donner naissance auxdits deux bras, avec un fer à cheval dans le milieu. Le plan de la place représente un demy ovale.

La depense de ce projet est de 2 millions deux cens mille livres, et peut être exécuté en tres peu de tems (2).

N° 4. Le quatrième projet, rüe, ou carrefour de Bussy.

Ce projet est ovale, en forme de pavillon, percé de six rües, décoré d'architecture et d'un ordre corinthien ; il m'a dit n'avoir fait ce projet que pour en faire connoître la grande depense que les percemens des rües nécessaires occasionneroient, puisqu'il faudroit jetter une tres grande partie du fauxbourg Saint-Germain à bas pour y donner un point de vüe (3).

N° 5. Le cinquième projet au bout de la rüe de la Ferronnerie, entre celles de Saint-Martin, Saint-Denis, la rue des Lombards et Aubry-Bouché.

Cette place est percée de trois rües en face de celle de la Ferronnerie, une qui conduit à la rüe Saint-Mery, et une à la rue de la Verrerie ; pour l'ordre et la marche des ambassadeurs, il redresse la rue Saint-Honoré en plusieurs coudes qui empêchent son point de vüe, et qui redressent faisant voir la place depuis les Quinze-Vingts.

La depense, tant pour redressement, acquisition de maisons et bâtisse, est de cinq à six millions.

Il a fait plusieurs projets qui vont sur les mêmes emplacemens ; le tout depend du choix (4).

(1) Encor pire.
(2) C'est celuy de M. de Bosfrand, N° 1er.
(3) C'est encor un déjà proposé.
(4) Mauvais projet.

Par M. Le Bon.

N° 1. Le projet st au bout du Pont-Neuf, entre le quay de la Megisserie et le bout de la e du Roulle.

Son plan forme un ovale, dont le grand diamètre se dirige sur le peristil du Louvre, et sur une nouvelle rüe percée sur celle de Saint-Denis à la porte de Paris.

La statue du Roy seroit vüe de la traverse de la rüe Saint-Honoré, de celle du quay de la Megisserie et de l'École et du Pont-Neuf, jusqu'au carrefour de la Comédie.

Cette place est décorée d'une galerie au rez de chaussée et premier étage sans aucun logement par derriere ; elle recevrait un monde considérable dans les fêtes ou passages de la Cour et d'ambassadeurs (1).

PROJETS D'ARCHITECTURE QUI NE SONT PAS DE L'ACADÉMIE.

Par M. Goupy.

N° 1. Au carrefour de la rue de Bellechasse et de la rue de Bourbon, vis-à-vis de la terrasse des Thuilleries.

Cette place est un quarré long dont les angles sont arondis ; elle est distribuée pour y bâtir des hôtels et percée seulement de quatre rües formées par le carrefour; l'ouverture du côté de la rivierre est de quinze toises pour que la statue du Roy soit vûe plus aisement sur le chemin de Versailles.

L'architecte remarque dans son mémoire qu'il ne s'est déterminé sur ce choix que par l'économie de l'exécution ,l'emplacement n'étant occupé que par des chantiers qui font un point de vûe fort désagréable pour la promenade des Thuilleries (2).

Par M. Paulard.

N° 1. Son projet est au fauxbourg Saint-Germain, dans le bout de la rue de Tournon, en face du Luxembourg.

La place est un plan circulaire de 80 toises de diamètre, percée de huit rües, dont il y en a six dont il faut faire les percemens; les aligne-

(1) Mauvais projet.

(2) Foible projet et qui a augmenté en difficultés, le terrein qui étoit en chantiers étant bien bâti.

mens de celles qui le sont en partie, ne se trouvant pas en direction sur le centre où seroit placée la statue du Roy.

Il fait autour de cette place une rüe tournante dont les maisons sont à boutiques, et adossées au peristil qui fait la décoration intérieure de la place, ce qui la rend vivante sans être trop embarrassée, n'y aiant aucune issüe de maisons sur les faces du dedans de cette place (1).

Par M. Poellevert.

N° 1. Le projet d'une place de 120 toises de diamètre sur un plan circulaire au bout de la rüe de la Ferronnerie qu'il continue jusqu'à la place.

La statue du Roy est au centre et sur la rencontre du carrefour formé par ladite rüe de la Ferronnerie, la rüe Saint-Martin, celle de Saint-Antoine percée sur un nouvel alignement, depuis le centre de la place jusqu'au portail des Jésuites.

Ces quatre débouchés rassemblent pour ainsi dire en même tems dans cette place tous les étrangers qui arrivent par les portes Saint-Antoine, Saint-Martin, Saint-Jacques et Saint-Honoré.

L'architecte a pourveu aux inconveniens de ce grand concours en donnant à cette place l'étendue dont elle a besoin ; il remarque encore qu'elle peut être décorée de quatre grands édifices publics dont il a fait les dessins, et que l'hôtel des Monnoyes qui périt actuellement de vétusté peut occuper un de ces édifices (2).

SUITTE DES PLANS A PRÉSENTER AU ROY POUR LA PLACE A CONSTRUIRE A PARIS.

Un projet dont les dessins sont marqués d'une paraphe.

Ce projet sur l'emplacement de l'hôtel des Mousquetaires-gris et maisons voisines, au bout du Pont-Royal, forme une place quarrée longue, sur deux idées différentes.

Par la première, la statue du Roy se trouve sur l'alignement du Pont-Royal et à la traverse de la rüe de Bourbon, en laissant le côté du pont tout ouvert. La rue de Verneüil débouche pareillement sur le côté du fond de la place, et un nouvel hôtel de ville en occupe une partie des bâtimens dans l'espace depuis la rüe de Bourbon jusqu'au quay (3).

Par la seconde idée, le projet seroit moins couteux parce qu'il reste

(1) Mauvais projet.
(2) Mauvaise idée.
(3) Fort médiocre.

plus de place à bâtir; la statue du Roy se trouve adossée sur un pavillon qui fait le fond de la place en face du Pont-Royal, entre la rüe du Bac, et une nouvelle qui est percée jusqu'à la rüe de l'Université; les rues de Verneüil et de Bourbon débouchent dans les coins de cette place entre deux corps de bâtimens disposés pour des hôtels dont les entrées seroient du côté des rües adjacentes pour moins embarrasser la place, et donner plus de simetrie dans la décoration de ses faces (1).

DEUX PROJETS DONT LES DESSINS SONT MARQUÉS ΕΟΔΟΓ.

N° 1. Le premier est au carrefour de la rüe Dauphine et de Bussy, sur un plan circulaire percé de neuf rües sur de nouveaux alignemens pour tendre au centre de la place où se trouve la statue du Roy; une desdites nouvelles rües est percée depuis la porte Saint-Bernard, pour communiquer du Marais au quartier Saint-Germain des Prez par le pont de la la Tournelle.

Cette place est distribuée alternativement de boutiques et de portes cochères pour conserver le goût dans lequel les maisons sont presentement disposées dans ce quartier, et la Comédie qui se trouve démolie par ce projet, est rebâtie dans la place en face de la rüe Dauphine, entre la rüe Neuve au Luxembourg, et la rüe Neuve à Saint-Sulpice (2).

N° 2. Le second est à la porte Saint-Honoré, à la croisée de la rüe et du fauxbourg sur le boulevard.

Cette place est un quarré parfait, distribué de huit grands hôtels, et percée de huit rües, dont quatre dans les angles pour déboucher plus aisement des quartiers du fauxbourg et de ceux de la ville. C'est sur le projet d'un pont au bout de la rue de Bourgogne proche le palais Bourbon, qu'on propose cette place, pour joindre cette partie méridionale de Paris avec la septentrionale en passant devant le pont tournant des Thuilleries (3).

QUATRE PROJETS DONT LES DESSINS SONT MARQUÉS DES LETTRES J. A. M. P. S. A.

N° 1. Le premier est entre l'église de Saint-Germain et le peristil du

(1) Encor pire.

(2) Deja connu; les autres projets sur le même terrein sont meilleurs.

(3) Petit projet, mais facile et peu cher. Au reste, depuis la construction de la place de Louis 15 il n'est plus proposable.

Louvre; ce projet est traitté cy-devant par MM. de Bosfrand et Chevautet, il ne differe que dans les parties de distribution; l'eglise de Saint-Germain y est aussy rebâtie, et l'hôtel des Monnoyes qui fait un des points de veüe de cette place est refait à neuf sur le même emplacement où il est actuellement.

N° 2. Le second est entre le pont Notre-Dame et le pont au Change, le quay de Gesvres et la rüe de la Vieille-Draperie; par ce projet, la statue du Roy se trouve placée sur l'alignement du quay de la Megisserie et du quay de Gesvres au centre d'une place en forme de demi-lune, faisant face à un nouvel hôtel de ville bâti de l'autre côté de la rivière, depuis la rüe de la Vieille-Draperie, jusqu'au devant des maisons du quay de l'Horloge du Palais. Cette disposition générale est à peu près celle du plan de M. Beausire pour une place et hôtel de ville sur le terrain de la Greve.

N° 3. Le troisième projet est au fauxbourg Saint-Germain, au carrefour de la Croix-Rouge. Cette place est percée de sept rües, dont une partie des alignemens sont redressés pour les faire arriver au centre et que la statüe du Roy qui y est placée, puisse être vüe des quartiers des environs.

Les rües Dufour et de Sèvres sont redressées sur le même alignement, et dirigent le grand diamètre de la place; les maisons particulières ou hôtels en sont masqués par des décorations intérieures, distribuées en salons et peristils ornés d'ordre d'architecture.

N° 4. Le quatrième est au carrefour des rües Dauphine et de Bussy, sur une place circulaire percée de sept rües; la statue du Roy est au centre, et la rüe Dauphine est redressée sur le même alignement du Pont-Neuf pour traverser la place avec une nouvelle rüe percée en face. La disposition de ce projet est ce qu'il y a davantage à être remarqué dans les plans cy-dessus sur le même emplacement (1).

SIX PROJETS SOUS LA DEVISE DU PELICAN QUI SE SEIGNE POUR NOURRIR SES PETITS.

N° 1. Le premier sur le terrain du Roy, entre le pont tournant des Thuilleries et les Champs-Élizés. Son plan est un quarré de 160 toises de long sur 140 de large, fermé par les côtés de la rivière et du fauxbourg Saint-Honoré de deux faces de bâtimens, terminées chacune par deux

(1) Aucun de ces projets n'est bon. Ceux dont le fond est praticable sont mieux exposés plus haut.

gros pavillons isolés desdites faces, de deux rües de chacune 20 toises de largeur pour faciliter l'accès et le débouchement de la place; les deux autres faces ne sont fermées que par des murs de terrasses et fossés pour laisser la vüe du jardin des Thuilleries et des Champs-Élizés. La statue du Roy est au centre de cette place sur l'alignement de la grande allée des Thuilleries et des Champs-Élizés. Les colomnes qui sont à côté du piedestal portent les figures qui caracterisent les vertus du Roy, et sur les tambours desdittes colomnes sont representées en bas-relief les grandes actions de son règne et des hommes illustres qui y ont été employés.

Cette place a été traittée cy-dessus par M. de Lassurance dans une disposition toutte différente, n'y aiant aucuns bâtimens qui puissent nuire aux différentes veües des terrasses des Thuilleries.

N° 2. Le second sur le terrain des Saints-Innocents et lieux voisins entre la rüe Saint-Denis, la rüe des Déchargeurs et de la Lingerie. Cette place est un quarré parfait dans lequel on débouche par dix rües dont deux dans chaque angle, une dans le milieu alignée sur une partie de la rüe Saint-Honoré, et la dixième, celle des Lavandières, qui fait le milieu d'un autre côté de la place.

Il détruit les deux églises paroissiales de Sainte-Opportune et des Saints-Innocents qu'il reünit en une seule, et rebâtit sur l'emplacement des religieuses de Sainte-Catherine.

Toute cette place est distribuée et décorée par des maisons à portes cochères, dans lesquelles on entreroit par les rües voisines sans embarrasser la place.

N° 3. Le troisième est sur le terrain de la Greve et lieux voisins; par ce projet, l'hôtel de ville est retourné en face de la rivière, et la statüe du Roy est vüe de la terrasse du quay, et du port au bled au quay Neuf, et de l'autre côté de la rivière au port Saint-Landry. M. Beausire, l'aîné, architecte de la Ville, a traité ce projet dans une disposition différente pour le point de la statue du Roy et pour les accessoires de cette place.

N° 4. Le quatrième projet est sur le terrain du marché appelé le Cimetière Saint-Jean; la place est un quarré dans lequel on débouche par huit rües placées dans les angles. La rüe Bourtibourg est dans le milieu d'un des côtés de cette place, et sur son alignement; dans le centre est la statue du Roy; l'église de Saint-Gervais est démolie et rebâtie pour être placée sur le lateral en face de la rüe Bourtibourg entre la rüe des Barres et la rüe de Longpont; les rües Saint-Antoine et de la Verrerie sont diagonallement opposées, en sorte que dans la marche des ambassa-

deurs, on est obligé de traverser cette place d'angle en angle, ce qui ferait voir de différens côtés la statue du Roy, et ses ornemens attributifs.

N° 5. Le cinquième projet est un plan sur l'emplacement du cimetiere Saint-Nicolas et lieux voisins, entre la rüe Saint-Martin et la rüe Transnonain, qui traversent touttes deux la place sur un de ses côtés.

L'église et la maison des religieuses Carmélites sont rebâties pour être un des côtés de la place, dont l'église est au milieu; les trois autres côtés sont distribués pour des maisons à portes cochères, ce qui convient mieux que touttes autres dans ce quartier. La statue du Roy est placée dans le centre, et vüe des traverses de la rüe Transnonain et Saint-Martin.

N° 6. Le sixième projet est au fauxbourg Saint-Germain, au carrefour des rües des Boucheries, des Cordeliers, de Condé et des Fossés Saint-Germain. Cette place est sur un plan circulaire percé de huit rües. La statue du Roy est au centre; et l'hôtel de Condé est rebâti à neuf dans l'espace entre la rüe des Fossés de M. le Prince et la rue de Condé pour avoir sa principale entrée par la place.

La Comédie qui se trouve démolie par ce projet, est rebâtie sur la place dans l'espace entre la rüe des Fossés Saint-Germain et la rue des Mauvais-Garçons. Les autres parties entre les autres rües sont distribuées par des hôtels dont les entrées sont par la place, ce qui la décore, et la rendroit plus vivante dans ce quartier-là (1).

Par le sieur Delcourt.

N° 1. Un projet sur l'emplacement entre le bout de la rüe de Tournon et le bout de la rüe Dauphine, percées toutes deux sur le même alignement, venant au bout du Pont-Neuf, avec plan et élévation (2).

Par le sieur Puisieux le fils.

N° 1. Un projet entre le bout de la rue de Tournon et la rue de Seine, avec plan et élevation (3).

(1) Même observation qu'aux 4 projets précédents.
(2) Ce projet n'eût pas été trop mauvais, mais cher.
(3) Même observation qu'au précédent.

Par le sieur de Lusseau.

N° 1. Un projet au bout de la rüe de Tournon, avec plan et élévation. Ce même emplacement est traitté cy-dessus par M. Paulard dans une disposition différente; on y a parlé des avantages de cet emplacement pour les points de vüe de la statue du Roy (1).

Par le sieur Cuillit.

N° 1. Un projet, carrefour de la Comédie; ce plan est un octogone, dans lequel on débouche par huit rües dont six tendent au centre. Deux de ces rües sont entièrement ouvertes, et les six autres sont en partie fermées par des arcs avec des attributs des sciences et des arts.

Cette place est décorée d'un peristil au rez de chaussée et premier étage, ce qui masque les maisons à boutiques qui sont derrière. La Comédie est démolie et rebâtie à neuf pour avoir son entrée par le peristil.

Cette même place est traittée cy-dessus par différents auteurs, sur des formes et des dispositions différentes (2).

Par le sieur Gouvion d'Armantières, ingénieur.

N° 1. Un projet par lequel il propose la réunion des deux isles du Palais et de Saint-Louis, en suprimant le petit bras de rivière au Pont-Rouge par une route sur pilliers de fond, ou par un remplage faisant un massif de maçonnerie pour supporter la statue équestre du Roy; il fait voir par son plan et ses mémoires les avantages de cette place et des bâtimens publics qu'il propose pour la conservation des grains et autres approvisionnemens nécessaires à la ville de Paris.

Avec ces projet et mémoire, il en a donné un autre pour joindre la Méditerranée par Paris à l'Occean (3).

Par M. Boindin.

N° 1. Le plan et projet de place pour la statue du Roy, entre le bout de la rüe de Tournon et la rüe de Seine.

(1) De même qu'au précédent.
(2) Même observation.
(3) Projet fou.

Ce projet est traitté cy-dessus par quelques architectes, dont ils ont donné tous les desseins (1).

Par le sieur Hericé.

N° 1. Un projet sur l'emplacement de l'hôtel de Soissons (2).

Par le sieur Falaise.

N° 1. Projet au carrefour de la Comédie; ce projet est traité cy-dessus par plusieurs architectes, dans la même disposition générale; il n'y a que les décorations des faces qui en sont différentes.

SUR UNE CARTE DE PARIS.

Quatre projets de place.

N° 1. Un à la place d'armes devant le pont tournant des Thuilleries.

N° 2. Un à la place de l'Hôtel-de-Ville en le disposant en face de la rivière.

N° 3. Un sur le terrain de l'hôtel de Soissons.

N° 4. Et l'autre entre la rüe Saint-Martin et la rüe de la Ferronnerie.

L'autheur de ces quatre idées différentes y a joint un mémoire où il explique l'avantage de ces quatre positions; il en ajoute un autre pour le bout de la rüe de Tournon en partie sur le terrain de la foire Saint-Germain.

Les figures de ces quatre places et de celle cy-dessous ne sont point à la marge parce que les emplacemens en sont employés plusieurs fois dans le présent mémoire.

UN DESSEIN DE PLACE

sans rien qui indique son autheur.

N° 1. Ce projet semble être pour l'espace devant le pont tournant des Thuilleries.

Par le sieur de Langrené.

N° 1. Un projet pour le carrefour de la Comédie.

(1) Voyez les observations sur d'autres idées pour le meme emplacement.

(2) Tous les projets qui suivent ne méritent ni grande attention, ni observations.

UN PROJET DONT LES DESSEINS SONT MARQUÉS D'UN CACHET DE CIRE ROUGE.

N° 1. Ce projet est pour former la place de la statue du Roy au carrefour de la rüe de la Verrerie et de la rüe Bardubec et de la rüe des Coquilles.

Par ce plan l'hôtel de ville est rebâti, et fait un des côtés de la place, en conservant toujours son arrivée particulière par l'ancienne place de la Ville, en sorte que cet édifice seroit entre la place pour le Roy, et celle qui luy seroit particulière.

Pour le carrefour de la Comédie.

N° 1. Un plan seul pour une place circulaire; *rien n'en indique l'autheur.*

Par le sieur Grognet.

N° 1. Un plan pour mettre la statue du Roy sur le Pont-Rouge, entre l'isle Saint-Louis et l'isle du Palais (1).

Un plan signé Navize.

N° 1. Ce projet pour ériger la statue du Roy en face de l'Hôtel de Ville en le rebâtissant du côté de la rivière.

Par le sieur Destouches, 5 projets.

N° 1. Le premier est pour former la place dans le quartier Saint-Germain de l'Auxerrois; cette église est rebâtie sur l'ancien emplacement de la Monnoye et fait un des points de vüe par une rüe neuve percée d'un côté de la place jusqu'à la rue de la Monnoye; le peristil du Louvre forme le côté opposé, et le fond de la place est destiné à un nouvel hôtel de ville en face de la rivière; du même côté de cet hôtel de ville, il forme deux corps de bâtimens isolés dudit hôtel, chacun par deux rües, qui conduisent au quartier Saint-Honoré. Ces bâtimens sont destinés, l'un pour un hôtel des Monnoyes, et l'autre le grand Conseil.

Par la disposition générale de ce projet, la statue du Roy seroit vüe de

(1) Plaisant projet.

la traverse du quay de l'École au quay de la Mégisserie, du Pont-Neuf, et du quay Malaquais au quay des Augustins.

Ce projet est traitté cy-dessus par les sieurs de Bosfrand et Chevautet sur la même disposition.

N° 2. Le second projet est sur le quay de l'École entre le port Saint-Nicolas et la rüe du Petit-Bourbon; la façade du Louvre du côté de la rivière fait le fond de cette place.

Par ce projet cet édifice est entièrement terminé et distribué pour la surintendance des Bâtimens, l'Académie des sciences et arts, les archives du Roy, et les galeries pour ses tableaux.

Le collége des Quatre-Nations fait le point de vüe opposé à celuy du fond de la place, et soutient avec dignité l'accord et le parallèle par la beauté de son aspect (1).

N° 3. Le troisième est sur le quay Malaquais, entre la rüe des Saints-Pères et la rüe des Petits-Augustins par les nouveaux percemens des rues; la statue du Roy seroit vüe de plusieurs quartiers du faubourg Saint-Germain, et du quartier Saint-Honoré à la place du Palais-Royal; la rüe Saint-Thomas est élargie pour communiquer plus aisement du fauxbourg Saint-Germain au quartier du Palais-Royal, par un pont construit sur l'alignement du milieu de la place à celuy de la rüe; il y a encore plusieurs accessoires dans le projet dont l'exécution le rendroit plus magnifique.

Le même choix d'emplacement est traitté cy dessus par le sieur Chevautet, dans une disposition plus simple et bien moins de dépense, n'y aïant aucun nouveau percement de rüe.

N° 4. Le quatrième est au même emplacement, en donnant plus d'étendue à l'espace de la place pour se servir entièrement du terrain des Augustins; le reste du projet est entièrement conforme au troisième, pour les nouveaux percemens des rües et pour ces accessoires.

N° 5. Le cinquième projet est au bout des rües de Tournon et de Seine sur un plan circulaire de 60 toises de diamètre, percé de huit rües, tendantes au centre sur de nouveaux percemens et alignemens.

Il y a cy dessus plusieurs projets pour le même emplacement, traités de différentes manières, mais touttes fort coûteuses pour la quantité des maisons qu'il faut acquérir, tant pour former le vide de la place que pour les percemens et alignemens des nouvelles rües, ou de celles qui sont déjà construites qu'il faut diriger au centre de la place.

(1) Ce projet auroit le merite de n'être pas cher.

Par le sieur Potain sur une carte et plan de Paris.

LE CHOIX DE SIX EMPLACEMENS DIFFÉRENS.

N° 1. Le premier au fauxbourg Saint-Germain, au bout de la rüe de Tournon, entre ladite rüe et la rüe de Seine, n° 2.

N° 2. Le second au carrefour de la rüe du Bac et de celle de l'Université.

N° 3. Le troisième au carrefour des rües Saint-Honoré, des Prouvaires et du Roule n° 1.

N° 4. Le quatrième au carrefour de la rüe de la Verrerie et de la rüe Saint-Martin n° 2.

N° 5. Le cinquième au carrefour de la rüe de Richelieu et de la rüe Neuve des Petits-Champs, en prenant une partie du jardin du Palais-Royal n° 3.

N° 6. Le sixième est sur le Pont-Royal en le reconstruisant à neuf pour que la statue du Roy soit sur l'alignement de la rüe du Bac, et dans le milieu du pont, entre deux passages de chacun 34 pieds de large pour la voye des carrosses sans trottoir à côté. Le piedestal de la statue du Roy est élevé sur une terrasse soutenue par chaque bout de deux grandes rampes d'escalier comme l'Orangerie du château de Versailles ; toutte cette nouvelle construction qui seroit fort couteuse se trouve dans le point de Paris le plus embelli, tant par l'aspect du château des Thuilleries que par le reste de la vüe des quays et des hôtels qui le décorent (1).

Par le sieur de Crenisse.

N° 1. Un projet au carrefour de la Comédie, au bout de la rüe Dauphine, sur un plan circulaire percé de quatre rües dont il n'y a que celle en face de la rüe Dauphine qui soit un nouveau percement ; les autres sont redressées pour tendre au centre de la place. Ce projet est souvent répété cy dessus, et sur la même forme.

Par le sieur Vanesobre.

N° 1. Un projet ou intention en forme d'esquisse pour placer la statue du Roy dans le quartier de Notre-Dame, en face d'un nouvel hôtel de ville rebâti sur le côté de la rivière au même lieu où il est à présent ; ce projet seroit fort coûteux, mais il embelliroit deux des quartiers des plus fré-

(1) Cette idée n'a pas le sens commun.

quentés et de ceux qui ont aussi le plus besoin d'être dégagés et embellis.

Le sieur Beausire, architecte de la Ville, a fait cy dessus un projet dans la même disposition générale, où la place pour le nouvel hôtel de ville est aussi celle de la statue du Roy, disposée plus heureusement pour les points de vüe.

Par le sieur Brezet.

N° 1. Un projet pour le carrefour des rües Saint-Honoré, des Prouvaires et du Roule ; ce plan est circulaire, de 80 toises de diamètre ; les murs de face sont décorés au rez de chaussée d'un peristille d'ordre de colomnes formant une terrasse au premier étage. Ce projet est traité plusieurs fois cy dessus dans différentes dispositions.

Par le sieur Mansart.

Un projet pour placer la statue du Roy au bout du Pont-Neuf du côté de la rüe Dauphine ; sur l'alignement de ladite rue est la traverse des quays des Augustins et Conty.

Cette place forme un plan ovale, dont une partie est prise sur le pont, et l'autre sur le terrain des Augustins et maisons de l'autre côté.

L'emplacement de l'hôtel de Conty sert à construire un nouvel hôtel de ville, et la dépense de ce projet, avec et compris ledit hôtel, est de 10 millions, et sans ledit hôtel de ville, de cinq millions deux cens cinquante deux mille livres.

Par le sieur Croizel.

Un projet pour placer la statue du Roy dans le quartier Notre-Dame, entre un nouveau quay construit en face de l'hôtel de ville, rebâti du côté de la rivière, et le bout d'une nouvelle rüe percée au milieu du parvis de ladite église.

Ce projet est traitté cy dessus et ne diffère que par l'ouverture de la place du côté du nouveau quay en face de l'hôtel de ville.

Par le sieur Rousset, 4 projets.

N° 1. Le premier tend à laisser l'Hôtel de Ville dans son état actuel en démolissant seulement la face d'iceluy pour la conformer à la décoration générale de la place, ce qui donne lieu à une économie d'autant plus considérable, qu'il faut acquérir moins de terrein, tant pour la distribution

de l'hôtel de ville neuf que pour la décoration extérieure de la place.

Cet objet entraîne nécessairement à faire des aisles qui augmentent l'utilité des pièces indispensablement nécessaires pour son service, et produisent en outre l'agréable par la décoration intérieure que l'on peut introduire lors des festes, soit quand le Roy honnore la Ville de sa présence, soit lorsque l'on y donne des bals.

Comme il est essentiel qu'une pareille place soit à portée d'être vue, même des ambassadeurs, on a imaginé une rüe en face du peristil qui communique à la rüe de la Verrerie, ce qui n'interrompt pas plus leur marche, que le détour qu'ils font dans la place Royale et leur donnera toujours une idée avantageuse de la grandeur du Roy, dont la seule représentation inspire le respect; ce qui termine le point de la figure du Roy est le parvis Nostre-Dame, au moyen d'une rüe qui sera percée en face de celle de Louis le Bien-aimé. L'Hôtel de Ville est distribué de façon que le public y trouvera l'utile et l'agréable; le premier en ce que, de quelque étendue que puissent être les festes, la justice y sera toujours administrée, et les rentes païées, ce qu'il est aisé de voir par le plan, où il y a de quoy renfermer tous les bureaux des paiemens, les logemens du procureur de Sa Majesté, greffier et receveur, dégagés par des escaliers particuliers; le second, en pouvant, par la grandeur du lieu, participer aux festes et réjoüissances publiques.

N° 2. Le second projet, plus grand que le premier, semble plus propre à être exécutté pour l'objet auquel on le destine, quoy que médiocre encore par l'idée qu'on doit s'en former; tout l'utile que l'on remarque dans l'autre, soit pour l'administration de la justice non interrompue dans quelque cas que ce puisse être, le paiement des rentes et les logemens y introduits pour la facilité et satisfaction publique, y sont plus grands et mieux dégagés, l'aspect plus noble, et l'idée plus avantageuse.

Les différentes rües percées et assujetties au point de vüe de la figure le font voir de beaucoup plus d'endroits. Deux de ces rües dont une faitte à neuf et l'autre élargie, communiquant toutes deux à la rüe de la Verrerie, donnent un double spectacle aux ambassadeurs, avec l'avantage, sur la place Royale, d'avoir des points de vüe de tous les côtés, sans sortir par où ils sont entrés; le même point de vüe pour la rüe qui sera percée en face du parvis de Nôtre-Dame y est pareillement observé.

Dans le cas où les ponts seroient isolés, on verroit la figure d'un bout de la ville à l'autre.

La place sera élevée de façon qu'elle sera au dessus du niveau des plus grandes eaux, et aura l'avantage, si l'on en considère l'aspect, d'être la

mieux située; quelque quartier que l'on choisisse ailleurs, elle y sera moins en vüe et dans un terrain beaucoup plus cher ; les festes peuvent y être beaucoup plus étendües, soit qu'on les fasse sur l'eau, soit qu'on les fasse vis-à-vis l'Hôtel de Ville.

N° 3. Le troisième, au carrefour de Bussy. Cette place, formée sur un plan circulaire, pareil à celuy de la place des Victoires, contient dix toises de plus sur la longueur de son diamètre ; ce qui fait un cinquième au total, par où il est aisé de juger de la différence. Cette place est décorée, dans son pourtour, d'arcades qui en forment le soubassement, dans lesquelles on peut introduire des boutiques avec avant-corps de refend. Le dessus est distribué de façon que les appartemens joüiroient dans tout le pourtour de ladite place, d'une balustrade au moyen du plan reculé qu'on y a observé ; les faces sont avec croisées, ornées de chambranles ; le surplus du fond de l'architecture, avec tables, pilastres de refend, figures et bas-reliefs.

Les rües dont les points de vüe sont peu étendus sont fermées par un couronnement qui, avec le surplus de l'architecture, semble former un arc de triomphe. Celles au contraire qui le sont davantage, sont à jour pour découvrir à l'infiny les objets qui les terminent.

L'on a introduit dans cette place deux fontaines qui peuvent donner des eaux de Seine et d'Arcueil ; elles servent à les varier ; on peut, si l'on veut, décorer les avant-corps sur lesquels elles sont, et les orner d'une autre manière. Cette place distribüe à plusieurs quartiers, par six rües différentes, dont il n'y en a qu'une à percer à neuf, qui aboutit à la rüe de Tournon ; les autres sont les rües Dauphine, Mazarine, de Bussy, de la Comédie-Françoise, et de Saint-André des Arts.

L'on observe que, quoy qu'on ait introduit des boutiques dans cette place, des portes cochères sembleroient mieux convenir à la décence du lieu ; ce qui en a donné l'idée est que, comme ce quartier n'est occupé que de négocians dont on ne laisseroit pas de retrancher un grand nombre, elles y suppléeroient en partie .

N° 4. Quatrième projet, même emplacement. Cette place est de figure circulaire, de 72 toises de diamètre, par conséquent plus grande que celle des Victoires, de 32, puisqu'elle n'en a que 40, et équivalente à celle de Vendosme pour l'étendüe du terrain, ayant sur cette dernière l'avantage par dix issües ou rües différentes, lesquelles sont actuellement existantes, qui sont les rües Dauphine, Mazarine, de Bussy, de la Comédie et de Saint-André des Arts. Les cinq autres aboutissent aux rües des Boucheries, de l'Université, des Augustins, de l'Éperon et de Tournon ; cette

dernière est réunie et confondüe avec la rue de Seine, au moyen d'un petit carrefour, aussy de figure circulaire, dans lequel on peut mettre un obélisque.

Cette place est décorée d'un peristil d'ordre dorique, accrotere au dessus, et attique au droit des grandes arcades, avec avant-corps de pareille simetrie, lesquels forment des arcs de triomphe, tendant, non seulement à caracteriser cette place par leur destination, mais encore à masquer les issües trop peu étendües au devant desquelles ils sont pratiqués; le grand arc est accompagné de deux moyens, autant afin de décoration que par les raisons susdittes; ils sont au surplus ornés de figures simboliques, avec tables propres à recevoir inscriptions.

Comme l'on a voulu donner beaucoup de points de vües à cette place, on a été assujetti à ne donner les entrées des maisons qui y ont leur aspect, que dans les rües adjacentes, ce qui fait d'autant mieux, qu'elle semble faitte pour n'être point coupée par différentes arcades qui auroient paru trop petittes en les comparant avec celles qui servent à former les arcs de triomphe, au moyen de quoy tout est réüni sous une seule et même invention, l'objet qu'on s'y propose étant assez intéressant pour y rapporter toutes ses vües.

Les deux fontaines se trouvent placées entre les rües, dont les points de vüe sont les plus éloignés; elles peuvent distribuer l'eau de Seine et d'Arcueil; il ne les faut regarder que comme des accessoires qui servent, sinon à embellir la place, au moins à la diversifier; on peut les supprimer, et asservir le fond au reste de la décoration (1).

(1) Tous ces projets sont peu intéressans.

L'ŒUVRE DE SAUVEUR LE GROS,

GRAVEUR A L'EAU-FORTE.

Sauveur Le Gros, né à Versailles, la même année que Louis XVI (1754), est mort à Enghien en 1834. Cet artiste peu connu a beaucoup gravé à l'eau-forte, et les amateurs d'estampes ne savent pas sans doute que c'est lui qui a rédigé dans le *Peintre-Graveur*, de Bartsch, le *Catalogue de l'œuvre de Rembrandt*. Les notes de ce catalogue (Vienne, chez A. Blumauer, 1797) nous apprennent que « M. Le Gros demeurait alors à Vienne, qu'il a fait du n° 144 de Rembrandt, *Paysan et paysanne marchant*, une copie très-exacte; du n° 153, *Paysan déguenillé, les mains derrière le dos,* une copie, très-jolie et assez trompeuse, du second état; et qu'il a gravé, d'une pointe légère et fine, environ 150 jolies petites estampes. »

Sauveur Le Gros était littérateur et poëte, en même temps que graveur. Ce fut lui qui écrivit le *Journal de Cléry*, valet de chambre de Louis XVI. Il a laissé aussi beaucoup de pièces de vers et des pensées assez originales. Ces poésies et ces fragments en prose viennent d'être publiés à Bruxelles avec une préface biographique par M. Loumyer, et le catalogue de l'œuvre de Le Gros, par M. Fréd. Hillemacher.

La collection des estampes gravées par Le Gros se trouve à la Bibliothèque impériale de Vienne, au cabinet de l'Impératrice et du comte de Fries. La Bibliothèque royale de Belgique possède seulement quelques pièces de Le Gros. Mais le chevalier Camberlyn d'Amougies en a réuni plusieurs dans son admirable collection de gravures. C'est en consultant les portefeuilles de ce savant amateur et le catalogue de la vente Molenbeck, à Leyde, que M. Fréd. Hillemacher a rédigé le catalogue publié ci-après. Ce travail est loin d'être complet, puisque, suivant les notes de l'éditeur de Bartsch (1797), Le Gros, dès cette époque, avait déjà gravé 150 pièces.

F. D.

I. — Portraits de la famille.

1. Sauveur Le Gros. Jeune, vu de face, en buste, et coiffé d'un chapeau à larges bords. Cou nu, le collet de la chemise retombant sur l'habit. Au bas, à gauche : *S. Le Gros, se ipsum del. et sculp.* — H. 114. L. 100 (1).

2. Le même. Un peu plus avancé en âge, presque de face, coiffé à poudre, le cou nu; dans un médaillon ombré. Dans la marge à gauche : *François pinxit;* à droite : *Le Gros sculpsit* 1786. — H. 137. L. 90.

3. Le même. Buste vu de trois quarts à gauche. Coiffé à faces; habit dont les revers en peluche sont ouverts sur le collet. A l'angle inférieur à gauche : *L. G.* — H. 85. L. 66.

4. Le même. Travesti en femme, coiffé d'un bonnet blanc d'où s'échappe une chevelure noire assez abondante, et portant un fichu croisé sur la poitrine. — H. 131. L. 93.

Nota. Pour compléter la série des portraits de S. Le Gros, on peut placer à la suite :

Portrait vu de face, à un âge plus avancé. S. Le Gros porte une perruque et des lunettes, et est vêtu d'un habit de couleur claire. Au bas à gauche : *S. Le Gros del.*, et à droite : *F. de Maleck sc.* (2). Des initiales F. M. sont plus faiblement marquées au-dessus de cette indication.

1. Avant les ombres renforcées et étendues, notamment sur la joue gauche. — H. 132. L. 98.

5. Madame Le Gros. Coiffée d'un bonnet blanc, que traverse un ruban; les épaules couvertes d'un fichu. Gravure en ovale et faite au pointillé. Dans la marge à gauche : *Le Gros ad vivum del. et sculpsit* 1789 (II).

1. Le travail au pointillé est moins avancé. — H. 113. L. 90.

6. Émile Le Gros. Il est représenté enfant, à côté d'un chien noir, qui est couché sur un fauteuil et qui lui lèche la figure. Au bas à gauche : *L. G.* — H. 84. L. 99.

7. Le même, de profil, debout et appuyé contre un meuble que surmonte un vase. Justaucorps blanc; bonnet d'où sort une queue épaisse. Il tient de la main droite sa pipe qu'il fume, et de la gauche un

(1) La dimension des planches est relevée en millimètres, sur le témoin du cuivre.

(2) François de Maleck, employé à la Chambre des comptes de Bruxelles en 1790, avait reçu, vers 1807, des leçons de dessin de S. Le Gros, et professa plus tard cet art à Vienne en Autriche.

livre dans lequel il lit. Ovale au-dessus duquel on lit, à droite : *S. Le Gros*, et à gauche : 1800. — H. 117. L. 82.

8. Le même. Debout, la main gauche passée dans le gilet, la droite s'appuyant contre une chaise sur laquelle est assis un vieillard à barbe blanche, coiffé d'un haut bonnet à poils et couvert d'une robe fourrée. Ce vieillard est un Turc du nom de Soliman, qui était, à Vienne, le voisin de l'artiste, vers l'an 1798. Dans la marge à gauche : *S. Le Gros.* — H. 120. L. 88.

II. — Portraits.

9. Joseph II, empereur d'Allemagne, vêtu d'un habit blanc et décoré de ses ordres. Il tient à la main une lettre ouverte. Au-dessous de l'ovale dans lequel est le buste, il y a les quatre vers suivants :

Son droit éteint la jouissance
D'une fausse liberté,
Sous la justice et la clémence,
Il n'est point de captivité.

H. 145. L. 105.

10. Le feld-maréchal prince de Ligne, en buste, dans un ovale ombré. Il est tourné de trois quarts à droite. Son habit galonné laisse apercevoir le cordon de l'ordre de Marie-Thérèse. Au-dessous est écrit : *S. A. le prince de Ligne.* A droite, contre le trait circulaire : *Le Gros;* à gauche : 1792. — H. 135. L. 117.

11. Le même, dans un ovale, et tourné de trois quarts à gauche. Le fond est légèrement traité en grisaille. — Cette épreuve étant coupée sur le trait circulaire ne permet pas de savoir s'il y a une légende au-dessous. — H. 90. L. 78.

12. Le même. En pied, de profil à gauche. Gravé au simple trait. Habit à vastes revers; les mains croisées derrière le dos. Dans la marge à droite : *L. G.* — H. 87. L. 45.

13. La princesse de Ligne, femme du maréchal. Buste de trois quarts à droite, dans un ovale ombré. Elle porte une haute coiffure, au-devant de laquelle est fixée une rose. Corsage blanc, à épaulettes de couleur foncée. Dans la marge, à gauche : *Le Gros del. et sculpsit;* à droite : 1790. — H. 164. L. 123.

14. Le même, en pied, le corps tourné vers la droite, les deux mains appuyées sur le dossier d'une chaise. Chapeau à la mode du temps. — H. 63. L. 50.

15. L'abbé Delille. Dans un ovale ombré, buste tourné de trois quarts à droite. Habit noir. Au-dessous, en lettres majuscules : *L'abbé Delille.* Contre l'ovale, à gauche : *Le Gros*, et à droite : 1792. — H. 107. L. 77.

16. Henri Joseph Van der Noot, en buste, le cou nu et la chemise rabattue sur les épaules. Dans un ovale ombré. Au-dessous, en caractères majuscules : *H. Van der Noot.* — H. 67. L. 55.

III. — Sujets mythologiques et historiques.

17. *Titre.* Une pierre ruinée, ombragée d'arbustes, sur laquelle on lit l'inscription suivante, en caractères majuscules : *Recueil de Gravures à l'eau-forte, d'apprès les dessins de différents maîtres, par S. Le Gros, amateur*, 1789. Dans la marge, à gauche . *O. Le May;* à droite . *L. G.* — H. 217. L. 176.

18. Diane et Calisto. La déesse est représentée au milieu de ses nymphes, au moment où elle s'aperçoit de la faute de Calisto. Celle-ci se couvre de la main le visage, tandis que ses compagnes écartent les voiles qui l'enveloppent. Dans la marge, à gauche : *Jos. François ;* et à droite : *Le Gros.* 1789.

1. État de la planche avant que l'éclaircie que laisse apercevoir la forêt ait été travaillée et taillée dans le ciel. D'autres travaux ont été ajoutés, en outre, sur le corps de divers personnages. — H. 180. L. 285.

19. Les folâtres Jeux. Sept nymphes couchées dans diverses attitudes, à l'ombre de grands arbres. A côté de l'une d'elles, au premier plan, un carquois et des oiseaux morts. On lit dans les terrains à gauche : *F. Boucher;* à droite : *Le Gros.* 1791. — H. 154. L. 129.

20. La Puissance de l'Amour. Deux femmes nues soutiennent sur leurs épaules un Amour qui se retient à leur chevelure. A côté du groupe est suspendu un carquois. Ovale décrit dans un carré. A l'angle inférieur de gauche : *Bouchardon;* à celui de droite : *Le Gros.* 1788. — H. 184. L. 159.

21. Le Jugement de Pâris. Vénus, accompagnée de l'Amour, reçoit des mains du berger la pomme, à la confusion de Junon et de Minerve. Dans le terrain à gauche : *François pinxit;* à droite : *Le Gros.* — H. 128. L. 127.

22. L'Enfant couché. De profil à gauche, nu, reposant sur une draperie. A gauche : *F. Flamand;* à droite : *Le Gros.* Au pointillé. — H. 98. L. 80.

23. Sainte Gertrude. Représentation de la statue en terre-cuite par Huygens, laquelle se trouve au-dessus de la fontaine de Sainte-Gertrude, à Ixelles lez-Bruxelles. La sainte est debout, portant une couronne sur la tête, tenant d'une main le bâton pastoral et de l'autre main un rat. Au-dessous de la niche : *S. Gertrudo* (*sic*). — H. 109. L. 61.

24. Le Poste avancé. Un gros de cavalerie occupe l'entrée d'un bois. Deux officiers, dont les chevaux sont tenus par des soldats, sont à pied et causent ensemble. Dans les terrains à gauche : *Langendyck inv.*, et à droite : *Le Gros.* 1792. — H. 97. L. 129.

25. Caricature. Un homme traîne dans une brouette un personnage dont les jambes sont empaquetées, et qui tient un parasol. La signature *L. G.* au bas, à gauche. — H. 77. L. 158.

26. Carte de Le Gros. Vignette. Deux Amours, dont l'un tient les grelots de la Folie, sont au-dessus d'un cartouche entouré de fleurs, sur lequel est écrit en majuscules : *M. Le Gros.* Au-dessous, en petits caractères, à gauche : *Le Gros*, et à droite, 1790.

1. Avant le nom sur le cartouche, et quelques ombres sur le papier déroulé. — H. 69. L. 71.

27. Carte de madame Sneessens. Un cercle formé de branchages et d'instruments aratoires, au milieu duquel on lit en caractères majuscules : *Madame Sneessens.* Au-dessous, en petits caractères, à gauche : *De Wailly inv.;* et à droite : *Le Gros scul.*

1. Avant le nom au milieu du cartouche. — H. 78. L. 80.

28. Carte de mademoiselle de Walckiers. Vignette. Une pierre sur laquelle reposent, au milieu de feuillages, une lyre, des flûtes et un livre de musique ouvert. Sur l'épaisseur de la pierre, on lit en caractères majuscules : *Mademoiselle de Walckiers.* — H. 56. L. 80.

IV. — Sujets exécutés d'après les anciens maîtres flamands; copies d'après ces maîtres, et figures de fantaisie, du même style.

29. Sainte Famille. Joseph et Marie, sous la figure vulgaire d'artisans, sont assis près du berceau du petit Jésus, qu'éclaire une vive lumière. La Vierge lit dans un livre. Dans la marge inférieure à gauche : *Rembrandt pinx.;* à droite : *Le Gros;* au milieu : *Dédié à mon auguste élève (Louis de Ligne) en* 1791. — H. 140. L. 174.

30. Le Repos. Un personnage oriental, coiffé d'un bonnet à poils, est assis à une fenêtre et regarde dans un jardin. Sur l'appui de cette fenêtre,

un pot de fleurs. A terre, des pantoufles. Au bas dans la marge, à gauche : *S. Le Gros.* — H. 120. L. 88.

31. L'Hospitalité. Un personnage vénérable est assis dans un fauteuil. Un enfant s'occupe à le déchausser, tandis qu'un troisième personnage prépare le lit. On lit dans la marge inférieure, à gauche : *Rembrandt del.;* à droite : *Le Gros Sc.* — H. 105. L. 89.

32. *a.* Un Gueux. Couvert d'un bonnet à forme haute et appuyé sur un bâton, il est tourné vers la gauche et avance une main. A gauche, au bas : *Rembrandt f.;* au haut : *L. G.* — Copie de Rembrandt. — H. 84. L. 51.

33. *b.* Un Gueux. Couvert également d'un bonnet élevé, et tourné de profil à gauche; il a un sabre court au côté. On lit à l'angle supérieur gauche : *Rembrandt f.;* au côté opposé : *L. G.* 1789. — Copie de Rembrandt. — H. 59. L. 51.

34. Le Cabaret. Autour d'une table, plusieurs individus, dont un tient un verre, un autre un pot, et un troisième des cartes. Quatre autres, dans des attitudes diverses. A l'angle inférieur gauche : *Ostade;* en haut du même côté : *L. G.* 1788. — Trait. — H. 182. L. 154.

35. Le Bénédicité. Une famille d'artisans s'apprête à prendre son repas; un brouet est placé sur une chaise. Le père, les mains jointes, prononce le bénédicité, qu'écoutent avec recueillement sa femme, qui porte un enfant sur les genoux, et un jeune garçon tenant son bonnet à la main. Sur le manteau de la cheminée : *A. Ostade*, et au bas : *L. G.* — Copie de l'estampe d'A. Van Ostade, Bartsch, n° 34. — Trait. — H. 84. L. 73.

36. Les Fumeurs. Trois personnages autour d'une table. Un debout, le verre en main; les deux autres assis et tenant des pipes. Sur le manteau de la cheminée, en caractères à rebours : *A. Ostade*, et en sens droit : *L. G.* — Copie de l'estampe d'A. Van Ostade, Bartsch, n° 13. — Trait. — H. 77. L. 60.

37. Le Gueux debout. De profil à gauche et portant un tablier. Le bras derrière le dos. Au bas à gauche : *A. O.*, et à droite : *L. G.* — Copie de l'estampe d'A. Van Ostade, Bartsch, n° 21. — H. 87. L. 56.

38. Portrait du Turc déjà représenté dans la pièce n° 8. — H. 120. L. 87.

39. *a.* Mendiant couvert d'un bonnet, vêtu de culottes en lambeaux, les bras croisés, se dirigeant vers la gauche. A l'angle inférieur du même côté : *A. Van de Velde;* à l'angle supérieur droit : *L. G.* — H. 94. L. 53.

40. *b.* Mendiant de profil à droite; coiffé d'un chapeau surmonté d'une plume; appuyé des deux mains contre une longue perche. Au bas à gauche : *Sactleven (sic);* à droite : *L. G.* — H. 126. L. 77.

41. *c.* Mendiant. Coiffé d'une casquette fourrée, dont les attaches pendent par devant. Debout, de face, les deux mains appuyées sur un bâton qu'il maintient derrière lui. — H. 89. L. 67.

42. *d.* Mendiant. Coiffé d'un bonnet, couvert d'une houppelande, les pieds chaussés de lourds souliers. Vu de dos. Il s'appuie sur un bâton. A l'angle supérieur de droite : *L. G.* — Trait. — H. 108. L. 57.

43. Le Paysan. Debout, de trois quarts à gauche, coiffé d'un chapeau, les mains dans les poches du pourpoint. A l'angle supérieur droit : *L. G.* Les ombres sont exécutées au lavis d'eau-forte. (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 77. L. 41.

44. Le Centenaire. Assis de profil à gauche, sur un tertre. On lit dans la marge : *Vieillard de Bruxelles, âgé de* 110 *ans.* 1789. A droite : *O. Le May;* à gauche, dans la marge, au rebours : *L. G.* — H. 92. L. 86.

V. — Animaux.

45. L'Ane bâté, tourné vers la droite et regardant le spectateur. Au bas à gauche : *Van Bloemen.* — H. 146. L. 162.

46. Le Chien épagneul. Couché, le corps dirigé à gauche, la tête de face. Au bas à gauche : *O. Le May. del.*, et à droite : *Le Gros.* 1789. — H. 154. L. 193.

47. Le Chien de garde. Tourné de trois quarts à gauche, il regarde vers le fond. A l'angle supérieur droit : *L. G.* — H. 121. L. 138.

48. Scène villageoise. Deux chevaux animés mettent en émoi plusieurs individus qui cherchent à les retenir. Un petit paysan, sur le premier plan, tombe à terre, le bonnet en avant, tandis qu'un autre personnage tire à la longe un des chevaux pour le faire cabrer en arrière. On lit dans les terrains à gauche : *Wouwermans*, et à droite : *Le Gros.* 1791. — H. 128. L. 181.

49. Le Convoi. Dans un paysage, deux voitures chargées suivent un chemin. Un personnage assis occupe le haut de celle qui est au premier plan. — H. 64. L. 170.

Cette planche est une facétie exécutée en commun avec d'autres artistes. On lit à l'angle supérieur gauche : *Théaulon inv.*, et à droite, dans un carré ménagé, la légende suivante :

DÉDIÉ :

A M. A. Théaulon par ses admirateurs de Bruxelles.
De Scheppere, père, maisonavit, Cocquereau arbravit,
Le Gros vachavit, De Scheppere, fils, scripsit.
Bruxelles, 20 janvier 1805.

50. Les Cavaliers. Deux hommes sont arrêtés, l'un à cheval, l'autre préparant les étriers de sa mouture; son bâton est à terre à côté de lui. Dans la marge, à gauche : *P. Verbaes*, et à droite : *L. G.* — H. 100. L. 66.

51. Le Troupeau. Plusieurs moutons et un bouc, couché à l'ombre, sur la gauche. Au milieu, une vache blanche. On lit dans les terrains à gauche : *H. Roos*, et à droite : *Le Gros*. 1789. — H. 114. L. 175.

52. Le Passage du gué. Une vache brune et deux moutons traversent un gué. On lit dans la marge à gauche : *Ommeganck*; à droite : *Le Gros*.

1. Avant les ciels. — H. 98. L. 149.

53. Copie du sujet précédent, reproduit par l'artiste sur une autre planche, mais avec suppression d'un mouton, des fonds et du ciel. Il y a simplement à l'ange supérieur gauche . *L. G.* (Coupé sur le trait.) — H. 77. L. 113.

VI. — Marines.

54. Plusieurs barques à voiles; au fond, le rivage, au bord duquel sont des fabriques, entre autres une tour carrée. Ciel chargé de nuages. A l'angle supérieur gauche : *L. G.*, et dans la marge inférieure, à gauche : *Backhuysen*; à droite : *Le Gros*. — H. 124. L. 210.

55. Vaisseau de haut bord, entouré de plusieurs barques; dans l'une sont deux pêcheurs qui jettent leurs filets. A l'angle supérieur gauche : *L. G.*, et dans la marge inférieure, à gauche : *G. Van de Velde*, et à droite : *Le Gros*. — H. 135. L. 206.

56. Un grand rocher à droite. Un pêcheur, un filet sur le dos, se dirige vers la gauche, où l'on aperçoit plusieurs voiles en mer. A l'angle supérieur gauche : *L. G.*; dans la marche au bas : *O. Le May*. — H. 153. L. 195.

57. Un rempart accidenté de verdure baigne dans la mer à droite. Plusieurs personnages, dont un monté sur une vache, et une femme qui porte un fardeau sur la tête, traversent le gué dans cette direction. On lit dans la marge inférieure à gauche : *O. L. M.* et à droite : *Le Gros*. 1788. — H. 124. L. 189.

58. Un homme et un mouton, sur une langue de terre qui s'avance dans une rivière. A la rive opposée, un bâtiment carré, élevé sur un rocher, ayant à sa base deux soupiraux voûtés où l'eau s'engouffre. Plus loin, un pont sur lequel est érigée une croix. Au bas à gauche, dans les eaux : *L. G.* — H. 125. L. 174.

59. Un homme dirigeant un troupeau de quatre bœufs, sur l'un desquels il est monté, traverse un gué, à l'ombre d'un massif de rochers, surmonté de beaux arbres. Au bas, dans la marge, à gauche : *O. Le May*; à droite : *Le Gros*. 1788.— H. 171. L. 138.

60. Des chaumières au bord de l'eau. Une femme, au fond, traverse un pont de bois, tandis que deux autres personnages dans une barque sont occupés à pêcher, au premier plan. Au bas, dans la marge, à gauche : *O. Le May*; à droite : *Le Gros*. — H. 150. L. 123.

61. Effet d'hiver. Des chaumières au bord d'une rivière sur laquelle s'exercent des patineurs. Au fond, un homme chargé de ramée traverse un pont. Au bas, dans la marge, à gauche : *N. Meyer*, à droite : *Le Gros*. 1790. — H. 108. L. 143.

62. Vue d'un château situé au bord de la mer. Un homme sur la plage regarde un vaisseau. Au premier plan du même côté, deux personnages près d'un fût de colonne gisant à terre. Dans la marge, à gauche : *J. de Grave*, et à droite : *Le Gros*. 1789. (Coupé sur le trait.)—Trait.—H. 102. L. 146.

63. Un vieux mur, le long duquel est pratiqué un escalier, baigne dans la mer ; il est surmonté de végétations au milieu desquelles se dresse une fabrique. Au premier plan deux barques, l'une avec une espèce de tente en voiles tendues. Sans nom ni date. — H. 87. L. 119.

64. Marine. Différentes embarcations plus ou moins éloignées. Une barque à haute voile est à sec sur une langue de terre au premier plan, et plusieurs individus sont à l'entour. A l'angle supérieur : *L. G.* — Gravé d'après un dessin de Backhuysen. (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 79. L. 113.

65. Sur une eau courante, une barque montée par deux hommes aborde à une rive rocheuse. On lit à droite dans les eaux : *Pillement*, et à gauche : *L. G.* — H. 82. L. 123.

66. Croquis, représentant un rivage escarpé. A l'extrême gauche, deux personnages portant des bâtons. A droite, une fabrique à pignons et deux cheminées. Au bas, dans la marge à gauche : *Van Goyen*; à l'angle supérieur droit : *L. G.* (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 71. L. 125.

67. Le long d'un petit môle avancé sur la mer, plusieurs personnages ; deux en barque, un troisième à côté d'une autre barque échouée. Au fond à droite, sur la rive, un clocher élevé et un moulin. A l'angle supérieur du même côté : *L. G.* — H. 57. L. 95.

68. Deux barques, dont l'une à grande voile triangulaire, sont montées chacune par trois hommes. A l'horizon, des massifs de feuillages. Croquis

lavé à l'eau-forte. A l'angle supérieur gauche, on lit les initiales : *L. G.* (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 56. L. 80.

VII. — Paysages.

69. Sur l'escalier d'un manoir rustique, un homme vient recevoir un cavalier et sa dame, dont les moutures sont gardées par deux hommes assis. A l'angle supérieur gauche : *L. G.* — H. 153. L. 227.

70. Étude de troncs de chênes. Au pied de l'arbre principal, trois hommes et leurs chiens. A l'angle supérieur gauche : *L. G.* — H. 153. L. 200.

71. Étude d'un tronc de saule. Une branche coupée est par terre, à côté. On lit, à gauche sur le terrain : *Le Gros del.* — H. 150. L. 133.

72. Plusieurs troncs d'arbres presque dépouillés croisent leurs branches. Au pied du plus gros, trois chasseurs et leurs chiens. Au haut, à gauche, on lit : *L. G.* — H. 152. L. 200.

73. Une dame, au haut d'une terrasse ombragée d'arbres, le long de laquelle s'élève un escalier rustique, regarde des ruines gisantes au premier plan. On lit sur un mur à gauche, en caractères majuscules : *H. Roos*; et à l'angle supérieur du même côté : *L. G.* — H. 180. L. 137.

74. Deux personnages, tournant le dos au spectateur, regardent une chute d'eau qui tombe d'un massif de rochers surmontés d'arbres. En hauteur. On lit difficilement dans l'ombre répandue sur le terrain : *L. G.* — H. 158. L. 126.

75. Un cheval attelé à une charrette chargée gravit une côte. Un homme pousse à la roue. Une femme, ayant un panier sur le dos, est devant. Au fond, on aperçoit un cavalier qui chemine. Dans la marge, à gauche : *Wagner*, et à droite, *Le Gros.* — H. 146. L. 191.

76. Paysage avec une éminence au milieu. A gauche, un petit torrent ; à droite, un arbre au-dessus d'un fond de verdure, et un homme avec un long bâton sur l'épaule. A l'angle supérieur de gauche : *L. G. inv.* — H. 150. L. 153.

77. Sur un chemin agreste, vient un homme assis sur un cheval chargé d'un double panier. Au fond, deux clochers entourés de massifs. Traité d'une pointe libre. Dans les terrains, à gauche : *D. Van Heil*; à droite : *Le Gros*, 1790. — H. 127. L. 193.

78. Au milieu de rochers, un torrent. Au premier plan un homme dresse un tronc d'arbre qu'il vient de ramasser. Une femme et un enfant

traversent un pont de bois, jeté dans le lointain. On lit sur un rocher : *Molitor inv.* — H. 128. L. 175.

79. Un bouvier conduit trois bœufs sur un pont bâti sur pilotis, à l'extrémité duquel est un petit monument carré. Au premier plan un homme assis sur un tertre. On aperçoit les initiales : *L. G.* tracées sur un roc. — H. 127. L. 175.

80. Au fond, un bloc de maçonnerie carré, auquel est attenant un mur fermé par une porte en lattis de bois et entouré d'arbres. Sur le devant, deux hommes assis; deux bœufs à côté d'eux. On lit sur le terrain : *L. G.* — H. 125. L. 173.

81. Rochers accompagnés d'arbres. Au premier plan, deux hommes assis et vus de dos. L'un d'eux tient un bâton. A gauche, sur un plan plus éloigné, une chaumière. A l'angle inférieur de droite : *L. G.* — H. 123. L. 173.

82. Un petit marais qu'entourent des feuillages. A droite, un gros arbre et des herbes aquatiques. Le ciel est chargé de travaux. — H. 121. L. 149.

83. Plusieurs personnages pénètrent dans une grotte sombre, creusée sous une colline. Quelques arbres dessinent la route à droite. Au bas, dans la marge à gauche : *Molitor inv.*; à droite : *Le Gros.* — H. 116. L. 173.

84. Dans un chemin creux s'avance un bœuf accompagné de deux moutons. L'homme qui les conduit parle à un personnage assis au pied d'un arbre à feuilles rares. Un tronc dépouillé est à côté. A l'angle supérieur droit, on lit : *L. G.*, 1799. — H. 115. L. 173.

85. Au milieu, une chaumière, au-dessus de laquelle s'élèvent un tronc de bouleau et d'autres massifs. A droite, sur une route, marche un homme qui porte un bâton sur l'épaule. Morceau fort travaillé et poussé à l'effet. A l'angle supérieur gauche : *L. G.*, 1799.

1. Avant la planche poussée plus au noir et les nuages ombrés dans leur ensemble. — H. 116. L. 170.

86. A l'ombre d'un rocher, à gauche, un troupeau de bœufs et de chèvres. Le berger est endormi, appuyé sur son bâton, et son chien est couché à côté de lui. Dans la marge à gauche : *O. Le May;* et du même côté, à l'angle supérieur : *L. G.* — H. 121. L. 150.

87. Au milieu, un mur ruiné, soutenu par des arcades. De celle du milieu s'échappe une cascade qui roule à travers des rochers. Sur la gauche, à l'ombre des arbres, un homme converse avec deux dames, dont une est assise, tenant un parasol. Des moutons sont couchés çà et là sur

l'herbe. On lit dans la marge : *Ruine du Jardin de M. le vicomte de Walckiers*, 1789, et dans le terrain à gauche, *L. G. sculp.;* sur le mur, les initiales : *O. L. M.*

1. La planche moins poussée à l'effet. (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 117. L. 160.

88. Bergerie d'où sort un troupeau conduit par un homme. A côté, des laboureurs dirigent une charrue traînée par des bœufs. Au premier plan, des moutons. Effet de pluie à l'horizon. On lit dans la marge à gauche : *H. Meyer;* à droite : *Le Gros*, 1790.

1. Avant les travaux renforcés, principalement sur le bouquet d'arbres au-dessus de la maison. — H. 115. L. 150.

89. Au pied d'une espèce de mausolée, des cavaliers sont arrêtés. Un d'eux, descendu de cheval, caresse un chien. A l'horizon, une montagne. On lit, à droite dans les eaux d'un étang : *J. Asselyn*, et à gauche, dans les terrains : *Le Gros*, 1790. — H. 112. L. 160.

90. Un homme, monté sur une échelle, travaille au toit d'une chaumière Au pied de l'échelle, des bottes de foin et un petit garçon qui, assis à côté d'une brouette, joue avec un chien. A l'angle inférieur de gauche, on lit : *Le Gros, inv. sc.* (Coupé sur le trait.)— Trait. — H. 109. L. 146.

91. Sur une route dessinée par quelques arbres, un homme conduit un voiturin, qui tourne le dos au spectateur. Un autre individu se dirige en sens contraire, ayant une gaule sur l'épaule. A l'angle supérieur gauche, on lit : *L. G.* (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 100. L. 150.

92. Grande route bordée d'un côté par une espèce d'hôtellerie devant laquelle sont deux cavaliers dont l'un va enfourcher sa monture. Du côté droit, trois hommes au pied d'un monticule surmonté d'un bouquet d'arbres. On lit dans la marge à gauche : *J. J. Mansvelt, inv.;* et dans les terrains à droite : *Le Gros.* — H. 96. L. 135.

93. Ruines. Un pan de mur semi-circulaire, percé de trois fenêtres, au pied duquel est un soupirail. Sur la gauche, un petit escalier en pierre. A l'angle supérieur droit on lit : *L. G.* — H. 95. L. 148.

94. Ruines. Une charrette près d'un soupirail, à côté duquel est un vase sur son piédestal. Trois personnages, dont un assis. On lit à l'angle supérieur de droite : *L. G. inv.*, — H. 92. L. 153.

95. Ruines au bord d'une route sur laquelle un homme dirige un cheval chargé de foin. Au fond, une haute montagne. A l'angle supérieur gauche, on lit : *Le Gros*, 1815. — H. 92. L. 138.

96. Une grande ruine, au milieu. Sur le devant, quatre vaches con-

duites par deux hommes. A l'angle droit supérieur, dans le ciel : *L. G.* — H. 96. L. 116.

97. Un ravin. Sur le côté le plus élevé est un groupe d'arbres. On lit à l'angle supérieur, de ce côté : *Rechberger inv.* — H. 87. L. 130.

98. Sur le talus d'un chemin bordé d'un côté par quelques arbustes et de l'autre par un tronc dépouillé, deux personnages debout ; l'un d'eux montre à l'autre un poteau indicateur de la route. On lit les initiales : *L. G.* sur un autre tronc d'arbre gisant à terre. — H. 86. L. 123.

99. Des chaumières, au centre. L'horizon s'étend à gauche, et une colonne d'un style bizarre s'élève sur la droite. On lit à l'angle inférieur de ce côté : *Le Gros*, 1789. Cintré en haut. — H. 83. L. 150.

100. Une rivière. Quelques ruines bordent la rive gauche; à droite un massif d'arbres, dont deux se détachent au bord de l'eau. Point de ciel ni de nom. — H. 82. L. 107.

101. Dans l'intérieur d'une cour fermée par des fabriques élégantes, un homme, tenant un bâton à la main, conduit un âne, deux chèvres et une douzaine de moutons. Au haut, dans le ciel : *L. G.* (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 77. L. 114.

102. Sur un chemin menant dans un bas-fond, un homme dirige une charrette de foin ; il est assis sur l'un des deux chevaux attelés à la charrette. Dans les terrains à gauche, on lit : *L. G.* — H. 72. L. 149.

103. Vue extérieure de la porte d'une ville. Deux hommes sortent, l'un à cheval; un personnage assis sur un tertre les regarde passer. Dans la marge à droite : *L. G.* — H. 70. L. 120.

104. Une ville au bord de l'eau. Derrière une maison très-élevée on aperçoit le dôme d'un édifice. Plusieurs personnages attablés devant une porte ; une femme debout près d'eux. Dans la marge, à l'angle inférieur gauche : *L. G.* — H. 61. L. 135.

105. Une chaumière, à laquelle est attenante une espèce de niche. A gauche, sur le devant, un petit étang. On lit dans la marge du même côté : *Pillement;* à droite : *Le Gros.* (Coupé sur le trait.) — Trait. — H. 62. L. 78.

106. Croquis. De l'eau, une barque dans le fond, à gauche des feuillages. A l'angle supérieur de droite : *L. G.* — H. 64. L. 98.

107. *Titre.* Des animaux couchés au bas d'une grande toile tendue sur des arbres, et sur laquelle on lit l'inscription suivante : *Suite de douze petits sujets de paysage inventés et gravés à l'eau-forte par S. Le Gros*, 1796. — H. 66. L. 89.

108. II. Un torrent entre deux rochers se précipite dans un lac au

bord duquel sont deux hommes et un chien, à l'ombre d'un grand arbre. — H. 63. L. 89.

109. III. Une vieille tour contre laquelle est adossée une chaumière. Deux individus conversent dans un petit sentier voisin. On lit sur les terrains : *L. G. inv.* — H. 65. L. 88.

110. IV. Intérieur d'un bois. On y aperçoit un pan de muraille, orné de bas-reliefs, duquel se détache en vigueur une femme qui porte un vase. — H. 66. L. 88.

111. V. Paysage avec des personnages occupés à des travaux champêtres. Un d'eux monte au moyen d'une échelle à un pigeonnier élevé au haut d'un pieu; un autre brouette du fumier; un troisième a tendu du linge sur des cordes suspendues aux arbres du fond. — H. 64. L. 89.

112. VI. Intérieur de la cour d'une maison de paysan. A côté d'une porte ouverte, deux hommes causent, assis par terre. On aperçoit une charrette sur un plan plus éloigné. A l'angle supérieur gauche : *L. G. inv.* — H. 63. L. 88.

113. VII. Une route encaissée entre deux collines. Un homme à cheval, accompagné d'un piéton qui porte un fardeau suspendu à un bâton. Sur la gauche, un troisième personnage est assis au pied d'un rocher sur lequel on lit : *L. G. inv.* — H. 63. L. 88.

114. VIII. Ruines entremêlées d'arbres. A droite, une voûte; du même côté, une femme appuie un panier sur un gros tronc d'arbre gisant à terre. — H. 63. L. 88.

115. IX. Un lac sur lequel s'avance au premier plan un monticule au sommet duquel est un arbre dépouillé. Une barque à voile triangulaire est amarrée auprès, et un cheval prend terre, tandis qu'un homme vient au-devant de lui. A l'angle supérieur droit, on lit : *L. G. inv.* — H. 65. L. 88.

116. X. Vers la gauche, une chute d'eau. Au premier plan, deux hommes conversent; l'un d'eux, portant une perche, a la main appuyée contre un arbre dont les branches s'étendent au loin. — H. 63. L. 88.

117. XI. Un homme se retenant d'une main à un arbre tend de l'autre main une ligne dans une eau dormante. Sur le bord opposé est une maison de paysan. — H. 63. L. 88.

118. XII. Effet de nuit. Un homme monté sur une barque la dirige le long d'un étang. La lune éclaire à travers les arbres une maison située de l'autre côté. — H. 66. L. 89.

119. Une tour carrée à laquelle on parvient par un pont de bois, suspendu en l'air, et qui correspond à un rocher. Deux personnages sur le devant. — H. 64. L. 87.

120. Sur la gauche, occupée par quelques arbres fort élevés, une femme porte des sarments. Au fond, des hangars à toits pointus. On lit à l'angle supérieur gauche : *L. G.* En hauteur. — H. 65. L. 45.

121. Un rocher à côté duquel s'élève un arbre. Un personnage assis se détache en effet vigoureux du même côté. A droite : *L. G.* Pièce en hauteur, pendant à la précédente. — H. 64. L. 44.

122. Une route bordée à gauche par des ruines élevées. Deux hommes, ayant devant eux un chien qui jappe. A l'angle supérieur gauche : *L. G.* — H. 54. L. 74.

123. Vue intérieure d'un temple jonché de quelques ruines. On lit sur le piédestal d'une statue assise à droite : *L. G.* — H. 48. L. 70.

124. Effet d'orage dans la campagne. Trois arbres au bord d'un étang. Au bas, dans la marge à droite : *Le Gros.*

Copie réduite du *Paysage aux trois arbres*, de Rembrandt (Claussin, n° 209). — H. 45. L. 74.

125. Au haut d'un puisard sur pilotis, trois personnages, dont l'un laisse filer dans l'eau une corde terminée par un poids. A droite, une petite barque, montée par deux hommes ; à l'angle supérieur gauche : *L. G.* — H. 43. L. 56.

126. Une maison de paysan, devant laquelle sont arrêtées deux charrettes couvertes. Au milieu du chemin un homme debout. Au-dessus des fabriques : *L. G.* — H. 32. L. 79.

127. Village au bord d'une rivière qui occupe le premier plan. Sur la gauche, un édifice carré, et sur la droite, un clocher. A l'angle supérieur gauche : *L. G.* — H. 31. L. 92.

128. Aspect d'une campagne riante. A droite, deux personnages, dont l'un est assis, conversent. On lit dans la marge à gauche : *Molyn*, et dans le ciel du même côté : *L. G.* — H. 34. L. 92.

129. Ruines antiques que regardent deux individus accompagnés d'un chien. Dans la marge à gauche : *Moreau*, et dans le ciel du même côté : *L. G.* — H. 31. L. 92.

130. Plusieurs chaumières contiguës, devant l'une desquelles une femme à genoux récure des baquets. — H. 30. L. 75.

131. Maison de campagne au bord d'une pièce d'eau. Trois personnes se promènent en barque. Un petit clocher étroit s'élève au-dessus du château. A l'angle supérieur gauche : *L. G.* — H. 27. L. 82.

132. A droite, un mur flanqué de deux tours. A gauche, la campagne, et deux hommes assis au premier plan. A l'angle supérieur gauche : *L. G.* — H. 28. L. 65.

F. HILLEMACHER.

RÉFLEXIONS

SUR

L'EXPOSITION TRIENNALE BELGE [1].

« Dans les arts, une génération apprend et crée
« des chefs-d'œuvre; celle qui la suit désapprend
« et ne laisse rien après elle. »

(Le comte DE LABORDE, *Réflexions sur l'application des arts à l'industrie*, p. 3.)

La vie des sociétés révèle certains phénomènes qui se reproduisent et reparaissent avec une persistance presque périodique.

Les nations surgissent, se développent, grandissent, déclinent et tombent tour à tour, comme les individus qui les composent sont enfants, adolescents, hommes, vieillards et enfin poussière.

Les circonstances extérieures, celles qui attaquent directement ou indirectement les ressorts de la vitalité sociale renaissent uniformes, et si les noms sont changés, si l'apparence fait croire à une diversité de causes, les effets restent les mêmes et la réflexion démontre plus tard que l'apparence fut trompeuse, que les préventions des acteurs intéressés avaient produit un mirage, facilement effacé, par la saine critique, au milieu des sables mouvants de l'orgueil de l'humanité. Puis on voit le phénix se reformer, reprendre un nouvel essor, s'approcher du soleil, s'af-

(1) Selon notre usage, nous laissons à chacun de nos rédacteurs une liberté absolue dans le développement de ses opinions en matière d'art, lors même que ces opinions, toujours personnelles, mais consciencieuses et honorables, se trouveraient en contradiction avec celles dont nous prendrions nous-même la responsabilité. Ainsi, tout en déplorant avec M Marsuzi, et surtout avec M. le comte de Laborde, l'abaissement progressif que les arts paraissent subir en France, malgré les efforts du Ministère d'État, malgré les excellentes intentions du Ministre, malgré la haute intelligence de M. de Mercey, directeur des beaux-arts, nous pensons que l'Exposition universelle de 1855 sera féconde dans ses conséquences, et que la France conservera la supériorité qu'elle a montrée dans cette mémorable exposition. L'ouvrage de M. le comte de Laborde, que M. Marsuzi se propose d'examiner en détail, aura sans doute une immense influence sur l'avenir de l'art, non-seulement en France, mais encore en Europe. (*Note du Rédacteur en chef.*)

faiblir dans son vol et revenir au bûcher où la flamme le purifie et perpétue son immortalité.

Ces phénomènes ne s'observent pas seulement dans l'unité de l'existence des peuples : chaque partie de leur organisation les subit spécialement, de sorte que l'augmentation et la diminution de leurs forces ne dérivent pas d'une action générale, unique, mais bien d'un nombre indéterminé d'actions diverses, s'attaquant aux détails, agissant chacune dans une sphère circonscrite, contribuant, isolées, au développement ou à la dissolution de l'ensemble. Ainsi les organes du corps humain concourent au bien-être du tout qu'ils composent, exerçant chacun leur fonction propre, et maintiennent l'équilibre; si un seul d'entre eux s'oblitère ou se transforme, la machine dépérit, chancelle et tombe en ruine.

Qu'est-ce que la médecine, sinon l'observation des ravages produits par l'altération des forces vitales se manifestant au moyen de certains symptômes, et l'application des remèdes qu'une longue suite d'expériences a démontrés capables de combattre le mal, et de ramener la santé? Or, ce que la médecine a fait pour le soulagement et la conservation de la vie physique, pourquoi la philosophie ne le ferait-elle pas pour le soulagement et la conservation de la vie sociale? Pourquoi les enseignements du passé ne profiteraient-ils pas au présent et à l'avenir? Pourquoi n'arriverait-on pas, à l'aide d'une sage et prévoyante administration, à détruire en germe les causes de désorganisation révélées par certains indices? Certes, celui qui, dépositaire du pouvoir suprême, appliquerait ce pouvoir à produire un tel résultat, aurait mieux travaillé pour sa gloire et pour le bien de l'humanité, que le législateur le plus habile et que le plus heureux des conquérants.

Les beaux-arts suivent la marche ascendante et le déclin des sociétés. L'histoire nous l'enseigne. Quand ils fleurissent, le milieu dans lequel ils poussent leurs racines est plein de sucs généreux et fécondants. Si ces sucs s'épuisent ou s'altèrent, les arts languissent et dégénèrent; leur état est donc un signe, une mesure de l'état de la civilisation des peuples, un avertissement pour la puissance souveraine préposée à la garde de la prospérité des nations.

Nous savons qu'il ne manquera pas de contradicteurs à cette

proposition à laquelle nous donnons la forme d'un axiome. « Les arts, diront-ils, n'ont rien à faire à la civilisation, puisque nous les avons vus à l'apogée lorsque celle-ci était peu avancée et sans doute bien loin des progrès qu'elle a faits par la suite. Les arts n'ont pas aujourd'hui la splendeur dont ils brillaient sous Raphaël, Léonard, Titien, et Michel-Ange, et cependant comparez les temps, et voyez si nous ne sommes pas plus civilisés qu'on ne l'était à l'époque où ces artistes immortels exerçaient leurs talents, émerveillaient le monde de leurs prodiges. »

Expliquons-nous. — Qu'est-ce que la civilisation, selon votre entendement? — Peut-être nous ne la comprenons pas de la même manière et nous divergeons d'opinion par divergence d'appréciation. *Civilisation* signifie, à notre avis, soumission des individus aux lois qui les régissent, conservation des droits tels qu'ils sont écrits, jusqu'à ce que, selon les règles établies, ces droits se modifient pour en créer de nouveaux; abnégation de chacun au profit de la généralité; propagation des lumières appropriée à la force des yeux qui doivent les recueillir; équilibre des pouvoirs; équilibre entre les besoins et les moyens de les contenter; absence des passions ou leur anoblissement en les faisant concourir au bien et à la gloire de la famille et de la communauté; respect des croyances; moralité des mœurs; considération, aide et concessions réciproques. Le mot *civilisation* exprime-t-il pour vous les mêmes idées que celles que nous venons de résumer? A-t-il une signification identique? Évidemment non, si vous dites notre temps plus civilisé que celui où vivaient les génies auxquels les arts sont redevables de leur plus grande illustration. Nous sentons bien que vous allez crier au paradoxe, tant nos propositions s'éloignent de la superbe estime que vous faites de votre siècle et de son avancement. Que voulez-vous! Nous lisons l'histoire autrement qu'elle n'est écrite, surtout autrement qu'elle n'est commentée, et votre étonnement serait sans bornes si nous vous disions qu'à notre jugement elle est entièrement à refaire, et que, refaite, les événements du passé apparaîtraient sous un jour tout nouveau et indubitablement plus vrai.

Encore une observation. Vous poursuivez je ne sais quel rêve de perfection d'une société immatérielle, et vous faites consister le bonheur des hommes, leur *civilisation*, dans la participation à

certaines abstractions, dans la conquête de ces abstractions. — Pour nous, au point de vue social, le bonheur est matériel, car il ne consiste que dans la modération des désirs et dans la satisfaction de ceux qui se sont manifestés à l'aide du libre exercice des facultés, circonscrit seulement par les règles du juste et de l'injuste.

Vous déclassez l'espèce humaine en voulant l'élever; nous la tenons telle que la nature l'a faite, ayant faim à son heure, froid ou chaud suivant les saisons, désireuse de plaisir, craignant la peine, aimant la stabilité et le repos qui en est la conséquence. Or, la diversité de nos opinions résulte de la différence du point de départ. Par suite de cette contradiction vous appelez *perfectionnement* ce qui pour nous est imperfection ou exagération, et comme toute exagération altère et affaiblit, votre progrès nous apparaît décadence, d'où nous sommes porté à conclure que notre axiome est vrai, et que les arts s'amoindrissent parce que telle est la pente sur laquelle glisse la société.

A l'appui de cette conclusion, nous pourrions multiplier les exemples et développer les théories. Pas n'est ici le lieu. Nous avons voulu dire une des causes, la principale, selon nous, de l'abaissement artistique, et quels enseignements en découlent; on ne saurait nous combattre qu'en contestant la réalité de cet abaissement; et comment le nier si on jette un regard sur les Expositions qui se multiplient et sur le spectacle qu'elles offrent successivement? Un nombre incalculable de productions exiguës par les dimensions, mesquines par les sujets. La peinture réduite aux branches secondaires ou aux anecdotes. — L'architecture rapetissée, se débattant en vain pour franchir le cercle dans lequel l'insuffisance des fortunes, la médiocrité des goûts bourgeois et spéculatifs l'enferment impitoyablement. — La sculpture n'ayant rien à produire et vivant de l'aumône officielle que le trésor public lui accorde d'une main parcimonieuse (1). De ci et de là un essai d'indépendance, un éclair de génie, bien vite comprimé par la tendance mercantile, par le manque d'habitude et par la crainte de produire un travail incompris ou stérile.

(1) Les travaux du Louvre et ceux qui, par ordre, se multiplient dans Paris et dans les villes principales de la France sont une exception à cette vérité qui était devenue malheureusement générale.

Voyez plutôt. Le Salon de Bruxelles a accueilli 1,286 numéros, collection imposante par le nombre. A peine 50 de ces numéros appartiennent aux sujets historiques ou religieux, et encore, le plus souvent, ils traitent le côté anecdotique et non l'histoire et la religion proprement dites. Pas un sentiment élevé; toujours le petit côté, jamais l'inspiration. Le reste se compose de scènes de genre, de branches secondaires, bustes, portraits, statuettes, paysages, marines, fleurs, animaux. Est-ce bien là le rôle de la patrie des Van Eyck, de Metsys, de Rubens, de Van Dyck? Est-ce là ce que promettait au commencement du siècle la belle pléiade qui, se levant à l'horizon de la Belgique, faisait pressentir des destinées meilleures, une splendeur nouvelle, une éclatante résurrection?

Hâtons-nous de le dire, Navez, Gallait, Wappers, Wiertz, de Biefve, de Keyser, Slingeneyer sont absents; mais cette désertion n'est-elle pas en elle-même une révélation grave, un témoignage éclatant rendu à nos affirmations? Croyez-vous qu'ils soient insensibles à l'ambition ou fatigués de la lutte? Esprits observateurs, imbus du respect de l'art, forts de leur valeur personnelle, ils ont compris que la présence d'œuvres sérieuses serait inopportune au milieu des infiniment petits qui de plus en plus captivent les masses. Ils se sont abstenus, ils ont réservé les fruits de leur travail pour le nombre restreint des connaisseurs qui les recherchent. Ont-ils raison? Nous constatons un fait, nous ne le jugeons pas. Le fait existe, il nous appartient. Or, si les artistes vaillants abandonnent le combat, s'ils l'abandonnent, non par lassitude ou par épuisement, mais par la conviction que leurs efforts, leur science, leur renommée resteraient stériles et insuffisants contre le mauvais goût qui se généralise et qui menace de pervertir le sentiment du beau et du grand, quelle autre conclusion est rationnelle sinon que la société déchoit et que la déchéance sociale, intimement liée à la déchéance artistique, est la raison première du dépérissement de l'art, de sa triste métamorphose?

Dans une esquisse rapide que nous entreprendrons prochainement de l'excellent travail de M. le comte de Laborde, d'où nous avons tiré le texte placé en tête de ces réflexions, nous nous proposons d'examiner avec lui quels remèdes sont applicables au mal qui menace de s'étendre. D'accord sur plusieurs points, nos

opinions seront parfois divergentes. Cela doit être pour que la vérité se dégage dans une discussion libre, soutenue sinon avec la même autorité, au moins avec la même conscience. Il nous faut maintenant aborder la triste monotonie du champ que la tâche acceptée nous force à parcourir.

Nous l'avons déjà dit, les tableaux religieux et d'histoire se montrent rares au Salon de Bruxelles. Malgré le peu d'importance relative du nombre, les uns sont essentiellement mauvais, les autres d'une médiocrité désolante, pâles imitations des grands maîtres, reflets serviles d'une inspiration qui n'est plus. Les tons exagérés de ces chairs boursouflées, — les couleurs tranchantes, superposées sans transition et sans harmonie, de ces draperies roides et empesées, — ces compositions confuses ou froides, — ces figures contournées, aux membres disloqués et sans attaches, — ce maniérisme ou cette pauvreté d'expression, qu'ont-ils de commun, dites-le-nous de grâce, avec Rubens que vous prenez pour type, que vous vous flattez d'imiter parce que vous singez tant bien que mal ses qualités et en exagérez les défauts?

La gloire la plus brillante, sinon la plus pure, de l'école flamande se change ainsi par votre faute en source de malheur pour l'école contemporaine. Telle est notre conviction à cet égard, que, si nous avions l'honneur de diriger l'instruction artistique de la jeunesse belge, nous l'empêcherions d'étudier Rubens avant de sortir de l'école, nous ne voudrions pas la voir se livrer désarmée aux charmes d'un enchanteur, qu'on ne peut qu'admirer quand on est fort assez pour ne pas en être ébloui, mais qu'on doit craindre et éviter lorsqu'on est aux premiers pas de la carrière, aux rudiments de l'initiation.

M. Colas, auteur du *Saint Grégoire* (n° 171), n'a pas été gagné par l'entraînement général. Son tableau est peut-être celui qui, entre tous, laissera peu de prise à la critique. On y trouve une composition bien équilibrée, d'un caractère large, et rendant sans efforts l'idée qui l'a inspirée. La figure du saint, d'une dignité parfaite, exprime visiblement les sentiments de compassion qui l'animent et l'attirent vers les pauvres esclaves, dont le groupe, placé à la droite du spectateur, est savamment disposé. La couleur brillante et pure sans être heurtée, les ombres distribuées avec goût et verité, y font circuler l'air et la lumière. Le dessin et les nus nous paraissent étudiés et corrects; le pinceau,

sans être lâche, est facile; ce n'est pas encore du génie, mais quelque chose qui plaît, une simplicité qui attire et qui repose.

Barrabas au pied du Calvaire (n° 1049). Nous avons de bonne foi cherché à nous rendre compte de la raison pour laquelle M. Thomas, artiste d'une valeur sérieuse et incontestable, choisit des sujets dont la conception est une tache indélébile, une faute qui domine fatalement l'œuvre et relègue au second plan le mérite de l'exécution. Il nous a été impossible de rencontrer une seule excuse à cette aberration. Déjà, à propos du *Judas* de la dernière exposition, nous avions murmuré ; et pourtant, à la rigueur, Judas aurait pu, avant le suicide, se trouver en face des apprêts du supplice, préparé par lui; puis encore sa promenade nocturne, ses remords, ne contrariant en rien les sentiments religieux et le respect dû au mystère accompli par la mort du Rédempteur, le défaut était sans doute plus pardonnable. Dans le *Barrabas,* l'artiste est allé trop loin. Ses suppositions se sont égarées dans le domaine de la religion, et, sous prétexte d'*inauguration de l'apostolat de la charité,* il a, sans le vouloir, commis une profanation. C'est une profanation, en effet, que cette addition à l'Évangile et ce corps du Christ jeté par terre et exhibé aux regards endurcis d'un homme incapable de comprendre et d'apprécier la portée du sacrifice. Un roman dans les croyances les plus sacrées! Une idée alambiquée au milieu des croyances! Et examinez comme le tout se ressent de la fausseté de la donnée. Pourriez-vous, spectateur attentif et bienveillant, comprendre le sujet sans l'explication du catalogue? L'explication admise, la trouveriez-vous conforme à l'expression des acteurs du tableau? Le regard du saint Jean indique-t-il autre chose qu'un regret amer de la mort du maître sacrifié à la liberté du voleur? Et l'indifférence tranquille de Nicodème assis complaisamment pour que Barrabas puisse regarder à l'aise? Et la frayeur de celui-ci qui semble s'écrier dans sa terreur : *Ah! je l'ai échappé belle?* Et la femme qui a peur; et l'enfant qui s'esquive? La charité! Nous ne la trouvons que dans le cœur de l'observateur assez généreux pour pardonner l'erreur du peintre et son étrange conception. Que dire de la partie matérielle du tableau, après ces justes observations? qu'en voyant la noblesse et la correction des formes, l'ampleur du travail, l'harmonie et l'excellente disposition de la couleur, nos

regrets sont plus vifs. M. Thomas a tout en lui pour se tenir au premier rang. S'il se sent inspiré pour la peinture religieuse, qu'il suive son inspiration, mais qu'il la suive franchement. Qu'il ne recherche pas l'originalité en dénaturant les sujets ou en prenant des licences que les sujets ne comportent pas. En pareil cas, l'originalité n'est pas dans l'invention, mais dans le rendu des types convenus qui sont inaltérables. Léonard fut original, Raphaël le fut aussi : pourtant leurs vierges et leurs saints eurent les mêmes attributs, ne franchirent pas les limites posées par les livres sacrés ou par les traditions.

Et ici la solitude se fait de nouveau autour de nous. Nous avons beau chercher, plus rien pour arrêter notre plume, attirer l'éloge ou la critique. Dans la modeste toile *des Habitants de Brescia accueillant les Milanais* (n° 204), M. César Dell' Acqua se montre tel que nous l'avons toujours vu, bien inspiré pour l'ensemble, exact dans les costumes et dans la distribution, peut-être monotone dans les plans et dans la valeur des clairs-obscurs. Nous formons le souhait qu'il ait une fois la bonne idée d'exposer une page importante, où les études sérieuses auxquelles il n'est pas étranger puissent se révéler. Nous voudrions plus de hardiesse. Nous voudrions autre chose de lui que de la peinture commerciale. Il en faut, pas toujours.

Le Peuple gantois et le Jacques Artevelde, de M. Vermote (n° 1187), et *la famille Foscari,* de M. Vinck (n° 1209), sont dignes d'une mention spéciale; et puis?..... Nous répondrons à cette interrogation par une anecdote, dont le souvenir date de fort loin, qu'un des acteurs principaux nous a racontée et que nous demandons la permission de raconter à notre tour.

Canova, blasé sur le succès de ses chefs-d'œuvre de sculpture, se prit un beau jour à désirer d'être peintre et de surpasser en habileté Landi et Camuccini, ce dernier surtout, dont le renom l'offusquait et l'empêchait de dormir. Quoi de plus facile pour un sculpteur de sa force? Voyez plutôt Michel-Ange et tant d'autres! La peinture, c'est le dessin, l'expression, la composition, et Canova savait qu'il dessinait admirablement, que ses statues vivaient et que ses groupes, ses bas-reliefs s'agençaient dans les plus ravissantes compositions. Donc il ne restait que la couleur, un mécanisme facile. Quelque peu de pratique, beaucoup de bonne volonte, en auraient aisement raison. Aussitôt pensé, aussitôt fait.

Le fusain, le pinceau, la palette allèrent leur train; le ciseau et le maillet furent négligés; en peu de temps on se crut peintre assez fort pour aborder une grande toile, enlever le sujet, l'envoyer à Saint-Luc et gagner du premier coup la maîtrise en peinture, comme on avait noblement conquis celle de sculpteur.

Le tableau commencé dans cet espoir et dans cette intention fut achevé avec un entrain du meilleur augure. Il était question d'une Descente de croix, de celle qui fut placée plus tard dans la chapelle tumulaire de l'artiste. Peu de personnes pénétraient dans le sanctuaire où le travail s'élaborait, quelques élèves du maître, pas davantage. Le prodige restait donc inconnu, et son apparition devait éclater comme un coup de foudre. On ne redoutait pas le public; ce bon public aurait applaudi de confiance; on songeait seulement à la jalousie des rivaux qui allaient être sinon écrasés, au moins meurtris sans miséricorde. Or, quel triomphe plus doux pour un amour-propre exalté, que de jouir de la confusion de ses émules? Canova, quoique le meilleur homme du monde, était médiocrement modeste et avait hâte de se donner pareille joie. Minaudant l'humilité, il fit prier Camuccini, en termes très-pressants, de venir examiner une excursion tentée dans le domaine de la peinture. On s'adressait à lui de prime abord, parce que sa valeur personnelle devait le porter à l'indulgence, et que mieux valait se soumettre au jugement sans appel d'un prince de l'art, que s'égarer au milieu des opinions de gens ou prévenus, ou peu compétents.

Camuccini, dont le sens était exquis, qui largement rompu aux intrigues les devinait à demi-mot et cachait attentivement sous des formes polies un esprit vif et mordant, sentit le piége et s'efforça tout d'abord d'éluder l'invitation; mais les instances furent si vives et si souvent renouvelées, que continuer à s'abstenir devenait ou un enfantillage, ou une inconvenance. Il annonça donc sa visite, sans cependant consentir à fixer le jour.

Grand émoi dans l'atelier du peintre néophyte; l'ennemi viendrait sans doute puisqu'il l'avait promis; malheureusement il viendrait par surprise. — Or ceci plaisait peu ou point à Canova. Très-satisfait de son œuvre, sûr du triomphe, il voulait le rendre encore plus décisif par une absence simulée qui, laissant le champ libre à l'admiration, aurait empêché qu'elle pût être soupçonnée d'avoir subi l'influence des convenances. A la fin de la visite, un

retour heureux et opportun permettrait de recevoir les félicitations, de jouir de la surprise et de la confusion du rival subjugué.

Par quel moyen prévenir une décèption fâcheuse ? — Un élève dévoué, Ceccarini, si notre mémoire est fidèle, eut mission de monter la garde et d'épier l'apparition du visiteur impatiemment attendu. Le tableau placé dans un angle de l'atelier, entouré de toiles sombres, destinées à en faire ressortir l'effet, masquait une petite porte de dégagement et ménageait une cachette où on pouvait entendre sans être vu et qu'il était facile de quitter à volonté.

Au bout de quelques jours, l'arrivée de Camuccini fut signalée. Canova se précipita dans son réduit, et Ceccarini, se confondant en excuses sur l'absence du maître, fit semblant de se résigner à faire les honneurs de l'atelier. Au premier coup d'œil Camuccini embrassa la scène, le tableau d'abord et ses rares imperfections, les dispositions des lieux ensuite et les mystères contenus dans leurs profondeurs. — Son parti fut promptement arrêté : se retournant vers l'introducteur, il exprima avec une politesse exquise toute sa reconnaissance de ce qu'on l'avait admis à contempler une œuvre qui ne pouvait manquer d'être merveilleuse et digne du génie qui l'avait produite.

— Nous avons donc un tableau, ajouta-t-il ; où donc est-il ce magnifique tableau ?

— Monsieur le chevalier, vous l'avez devant vous.

— Ah, oui vraiment ! Je vois, je vois. Oh ! le superbe tableau ! Et que représente-t-il ce tableau éblouissant ?

— Mais... une Descente de croix.

— Une Descente de croix ! C'est que la surprise m'empêche de bien percevoir. Une Descente de croix ! C'est bien beau, très-beau ! Lorsqu'on reçoit des explications aussi complaisantes que celles que vous avez la bonté de me donner, on comprend très-bien. C'est une Descente de croix, donc ? Admirable, admirable !

Ensuite, s'avançant vers la toile et se servant comme d'un indicateur de la canne qu'il avait à la main, Camuccini commença à détailler toutes les figures que le manque de perspective aérienne, le défaut de clair-obscur, la crudité des tons, faisaient paraître plaquées les unes sur les autres, contournées, disloquées, percluses, et d'un rouge de brique le plus déplaisant à voir. L'in-

variable interrogation : « Qu'est-ceci ? » accompagnait chaque indication, et un éloge plaisant par son exagération, chaque réponse.

Enfin, quand le plus petit coin du tableau fut exploré, quand les fautes furent mises à découvert une à une, quand le pauvre Ceccarini écrasé par l'évidence, torturé par la forme élogieuse d'une critique irréfutable, ne sut plus que balbutier, Camuccini, riant dans sa barbe, — mais grave et sérieux en apparence, se décida à la retraite.

— Dites à M. le chevalier Canova combien j'ai été affligé de ne pas avoir eu l'avantage de faire à lui-même tous les compliments que vous êtes chargé de lui présenter de ma part. J'aurais voulu qu'il pût être là, — et il désignait la cachette ; — il se serait assuré que la jalousie n'est pas mon défaut ; du reste, ce n'est pas par humilité ; j'ose me flatter que, si je le voulais, je pourrais devenir presque aussi bon sculpteur qu'il est devenu bon peintre. — Seulement j'ai la faiblesse de penser qu'on doit s'en tenir aux choses qu'on a étudiées, à la carrière dans laquelle on a obtenu quelque succès, qu'on ne doit pas sortir de sa vocation. — Cette faiblesse est probablement un tort de ma part, mais à mon âge on ne change pas facilement, et par-dessus tout on craint le ridicule.

Inutile de dire que la leçon porta fruit, que Canova se remit à ses marbres, et que tout le monde y gagna, le sculpteur en bonne renommée, le public en chefs-d'œuvre.

Si Camuccini pouvait revivre et s'il était possible de l'introduire successivement dans certains ateliers pour y renouveler la scène jouée dans celui de Canova, beaucoup d'existences compromises et détournées de leur but reviendraient sur leurs pas, les expositions périodiques n'offriraient plus l'étrange anomalie d'éloigner les vrais artistes, et les productions estimables ne seraient plus noyées sous le flot des mauvaises ; chacun y trouverait son compte, excepté une classe de spéculateurs, dont nous voulons dire quelques mots avant de poursuivre l'examen rapide des tableaux de genre et des autres productions exposées.

M.-C. Marsuzi de Aguirre.

(La suite au prochain numero.)

CORRESPONDANCE.

A M. LE RÉDACTEUR DE LA REVUE UNIVERSELLE DES ARTS.

Votre Revue, Monsieur, est consacrée à l'éclaircissement de l'histoire de l'art. Voulez-vous me permettre de répondre ici à quelques observations de la critique française sur le livre publié par la librairie Renouard : *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857.

Deux écrivains de beaucoup de talent, M. Édouard Thierry dans le *Moniteur*, M. Paul Mantz dans l'*Artiste*, ont accueilli avec une extrême courtoisie l'œuvre très-imparfaite d'un étranger. Ils ont même supposé à cet inconnu une érudition qu'il n'a point. C'est un artiste qui n'étudie guère dans les livres, mais qui regarde le plus qu'il peut. On lui fait l'honneur de l'accepter dans la *gilde* des chercheurs d'idées et des fanatiques de peinture. Oui, de cette gilde, j'en suis.

Cependant j'ai à m'expliquer sur un *paradoxe*, trop lestement hasardé, dit-on, à l'encontre de l'école française. Il ne me paraît point qu'il y ait une école française en peinture, comme il y a une école italienne, comme il y a une école hollandaise, ces deux extrêmes de l'art moderne. J'aperçois seulement dans l'histoire de l'art français depuis trois à quatre siècles quelques individualités dont l'esprit, la tournure, le style, sont français : Callot, au XVIIe siècle; Watteau, Boucher et autres, au XVIIIe; Géricault et plusieurs contemporains, au XIXe. Il n'y a point là, suivant moi, une succession, une tradition, qui constitue une école avec un caractère propre, original, véritablement autochthone; surtout quand ces artistes que je cite sont des « exceptions » (le mot est de M. Édouard Thierry) en dehors de la série officielle des peintres français. Tout le reste, par exemple au XVIe siècle l'école royale de Fontainebleau, et depuis le XVIIe siècle l'Académie, — tout le reste, y compris Poussin, Claude, Le Sueur, et quantité d'autres hommes d'un certain génie, nés en France, — adhère, suivant moi, à un art étranger à la France.

Cela importe peu quand on considère l'art dans son histoire générale, et si l'on croit que toutes les tentatives des nationalités européennes, jusqu'ici distinctes, ne sont que des préparations confuses à un art nouveau dont le caractère sera l'universalité.

Mais cela importe, j'en conviens, si l'on se préoccupe de la part que chaque groupe de la société européenne apportera dans l'héritage collectif.

C'est pourquoi chaque peuple se débat pour produire ses titres au jour de la liquidation générale, pour authentiquer de son cachet national des œuvres exotiques. Les Anglais s'approprieraient volontiers Holbein et Van Dyck; ils ne veulent pas que Hogarth ait imité Chardin, que Reynolds se soit inspiré des Vénitiens, de Rembrandt et de Van Dyck. Les Français veulent conserver Claude le Romain, et tous les sectateurs de l'école italienne, de Cousin à Poussin et à David. Les Flamands ne comprennent point que Rubens soit mélangé de vénitien; Van Dyck, de génois et d'anglais. Les Allemands d'aujourd'hui soutiendraient que Cornelius et Overbeck sont des maîtres germaniques. Il n'y a que les Italiens qui aient de la logique à leur manière, quand ils estiment que tout le midi de l'Europe est à leur suite depuis la Renaissance, et que le reste, l'art du Nord, n'existe pas. Il y a, en effet, un abîme de Raphaël à Rembrandt. L'un est l'expression d'un art parfait en ce qu'il est; l'autre est l'origine d'un art dont l'imagination ne saurait deviner les merveilles. Quand Giotto peignait ses saints et ses madones très-sauvages, qui eût pu prévoir la Madone de saint Sixte! Rembrandt est un précurseur.

La France s'efforce aujourd'hui de se déterrer une histoire artiste. On exhume, en effet, quelques noms obscurs; on restaure, avec une pieuse sollicitude, des biographies d'artistes médiocres et insignifiants. A supposer qu'on reconstruisit cette chronique de personnalités presque imperceptibles, elle serait effacée aussitôt qu'écrite. Cela ne fait point d'ailleurs découvrir de Raphaël en France, ni de Rembrandt. Il faut s'en tenir, pour l'histoire de l'art français, aux noms connus et célébrés. Dans un pays comme la Hollande, où les artistes peuvent avoir tranquillement du génie dans leur coin, il arrive qu'on retrouve, après un ou deux siècles d'oubli, des Hobbéma. Mais, dans un pays centralisé comme la France, tout ce qui pouvait briller est toujours venu sous les rayons de la cour et de l'aristocratie. On a une liste assez complète des artistes de la France. Reste à les apprécier.

M. Édouard Thierry, voulant prouver une école française de peinture au XVIe siècle, cite un sculpteur ! Jean Goujon. J'ai là précisément sous les yeux la photographie de la *Diane* de Jean Goujon, son chef-d'œuvre. On dirait une figure du Primatice dans ses élégantes peintures de Fontainebleau : exagération des longueurs du dessin, finesse des attaches et

des extrémités, tête, pose, tournure. Jean Goujon est un Florentin. Mais des peintres ? Il n'y en a point. M. Thierry est très-empêché d'en mentionner un seul. Les Clouet sont flamands et allemands : M. Mantz en convient bien. S'il y avait des peintres français au XVIe siècle, le Louvre en aurait apparemment. Le Louvre n'a que le *Jugement dernier* (nº 137), de Jean Cousin, pastiche de Michel Ange, — et quelques Jehannet dans la manière de Holbein.

Donc, durant tout le XVIe siècle, rien, — que des maîtres italiens.

Mais, dit M. Mantz, au commencement du XVIIe siècle, « sous Louis XIII, on voit poindre quelques individualités toutes françaises », et il cite... deux graveurs ! Callot, que nous avons cité nous-même, et Abraham Bosse; plus, les Lenain. De ces Lenain, l'un, comme nous l'avons rappelé, fut surnommé : *le Romain*. Ce n'est pas très-français, cela. Tous trois étaient de l'Académie (1), sous le contre-seing de Charles Le Brun. Si l'un d'eux a fait des *paysanneries* assez naïves, tous trois paraissent avoir fait de grands ouvrages dans le genre de l'Académie. Quelques plébéiens en veste grise, peints par ces Lenain, est-ce là tout ce que peut montrer l'école française du commencement du XVIIe siècle ?

Poussin.

Sur Poussin M. Mantz concorde presque avec nous, et même, sur l'ensemble de ce qu'on appelle l'école française au XVIIe siècle, il est tout près d'arriver comme nous à la négation : « Poussin oublie quelque peu la France; Claude Lorrain se fait Romain, et quant à ceux qui les suivent, ils se perdent dans l'imitation de l'école bolonaise. Mignard est un bâtard de l'Albane ; Le Brun est le produit de tous les Carrache. Le règne de Louis XIV s'achève dans le fracas décoratif de Pietre de Cortone, dans une sorte de rhétorique fastueuse, qui, grâce au ciel, n'est point nationale, etc... »

Mais là-dessus M. Édouard Thierry ne se prête à aucune concession. Il voit bien que l'art du Poussin a ses racines en Italie : oui, Poussin est un continuateur et un interprète des Italiens. Mais on peut être à la fois « imitateur et original. » Et, dans un passage d'un très-beau style, M. Thierry, arguant de « la littérature romaine qui a été une littérature d'imitation et n'en est pas moins une grande littérature, » cherche à montrer qu'on peut greffer un génie propre sur une tige étrangère. Cela est vrai de la littérature latine, en effet, et aussi de la littérature française;

(1) Voir la liste des membres de l'Académie de peinture et de sculpture, t. IV, pp. 322 et 323.

mais cela n'est point arrivé à la peinture française pas plus qu'à la peinture romaine. On a souvent remarqué avec raison les singulières analogies de la civilisation française avec la civilisation latine. Dans les arts surtout, l'analogie est frappante : la France est à l'Italie ce que l'Empire romain fut autrefois à la Grèce. En architecture qui est un art social, forcément accommodé aux nécessités de la vie d'un peuple, les Latins ont inventé une forme autre que la forme grecque : ils ont substitué le cercle à l'angle. Pareillement les Français, — c'est, je crois, un point d'archéologie éclairci aujourd'hui, — ont inventé une forme architectonique autre que la forme romaine. Ils ont infléchi le cercle et l'ont élancé en ogive vers le ciel. Il y a donc une architecture romaine *sui generis*, et une architecture française autochthone sans contredit. Mais, en peinture et en sculpture, les Romains n'ont rien ajouté aux Grecs, les Français n'ont rien ajouté aux Italiens.

« Quoi, s'écrie M. Édouard Thierry, il y aurait un génie de la nation, un esprit français, toujours un, toujours semblable à soi, qui s'impose à ceux du dehors, qui s'assimile tout ce qui vit à notre soleil, et dès le moment où la France a eu des peintres,... il n'y aurait pas eu une école française ! »

Mais non. Ce n'est pas dans les arts plastiques, et surtout dans la peinture, qu'a éclaté le génie français. C'est par son incomparable littérature que l'esprit français a rayonné au dehors et s'est imposé aux peuples modernes. La France est littéraire bien plus qu'artiste. C'est par les lettres et par les armes, que la France — elle a encore cela de commun avec l'Empire romain — a toujours influencé l'Europe et conquis une sorte de suprématie intellectuelle et politique. Si l'on ôtait à la France les livres qu'elle a produits, il n'y aurait plus de France. Mais on pourrait lui ôter ses peintres sans presque qu'elle en fût amoindrie. Les peuples comme les hommes ne sauraient avoir à la fois toutes les aptitudes au même degré.

Du monde moderne c'est l'Italie qui fut l'artiste. La France en est le littérateur.

Qu'est-ce que Poussin a donc ajouté à l'art italien pour le métamorphoser en un art français ? « Il a l'ordre, ce don français par excellence, dit M. Édouard Thierry, la composition, la distribution des plans, la claire exposition du sujet, la mise en scène judicieuse... Il a le bon sens, la raison, la méthode... etc. » Sans doute. Mais ces dons-là, qui les a manifestés plus que Raphaël et les Grecs ses maîtres ? Est-ce que l'ordonnance des tableaux de Raphaël et des bas-reliefs antiques n'est pas par-

faite? N'est-ce pas à l'école romaine et à l'école grecque, que Poussin a appris l'ordre, la symétrie, la clarté. Son *Arcadie*, un chef-d'œuvre, c'est la pure « mise en scène » d'un bas-relief de la belle époque grecque. Dans l'*Enlèvement des Sabines*, dans *Pyrrhus*, dans ses *Bacchanales*, dans tous ses sujets de la tradition antique, les figures, les groupes, l'ordonnance générale, tout est emprunté à la statuaire païenne. Dans ses sujets catholiques, dans ses madones, tout procède de Raphaël. Ne sait-on pas que Poussin, en ses commencements à Rome, s'est formé en faisant une foule de copies — superbes! — des principales œuvres de Raphaël? Poussin est un élève de Raphaël, au même titre que Jules Romain.

Je sais bien qu'on dit encore : « la pensée, la philosophie... Poussin a une pensée française, une philosophie française, etc. » Qu'est-ce donc qu'on nomme la pensée en peinture? Où est la pensée dans l'*Arcadie?* Des pâtres qui, près d'un tombeau, méditent sur la vie et sur la mort! Cette pensée-là est de tous les peuples et de tous les temps. Les Grecs l'ont exprimée mille fois dans la même forme. Où est la pensée dans *Diogène*, un autre chef-d'œuvre? Je vois bien la nature grandement interprétée; un homme — Diogène, soit, — debout près d'une source; et des hommes, — des philosophes, je le veux bien, — couchés par terre et causant; plus loin, d'autres hommes qui pêchent ou qui se baignent. En quoi cette belle image témoigne-t-elle de la pensée française? Plastiquement elle est de l'école raphaélesque comme tous les paysages du Poussin. Cette interprétation de la nature extérieure à l'homme, Raphaël, inspiré par les Grecs, l'avait inventée, cent ans auparavant, dans le paysage grandiose de son *Parnasse* et dans tous les fonds de ses compositions.

D'ailleurs, ce qui est l'essence de l'art, ce n'est pas la pensée, c'est la forme.

Je demande donc encore quels éléments nouveaux Poussin a introduits dans l'histoire de l'art. S'il n'a aucun caractère foncièrement particulier, on pourrait faire l'histoire sans lui, j'entends l'histoire esthétique, l'histoire des phases significatives de l'imagination humaine dans sa période moderne. Pour une pareille histoire, on ne saurait se passer de Giotto, d'Angelico, de Masaccio, de Mantegna, de Vinci, de Michel-Ange, de Raphaël, de Corrége, de Titien, et de quelques autres chez les Italiens; de Ribera, de Velasquez, de Murillo, chez les Espagnols; de Van Eyck et de Memling, de Rubens et de Van Dyck, chez les Flamands; de Dürer et de Holbein, chez les Allemands; de Lucas de Leyde, de Rembrandt, et de quelques autres chez les Hollandais. Cherchez encore dans ces

diverses écoles ceux qui ont interprété la vie avec un sentiment tout particulier, sous des formes imprévues. Voilà les artistes qui constituent respectivement leurs écoles nationales et qui représentent la foule de leurs adhérents.

Un critique français, qu'on a beaucoup vanté — depuis sa mort récente, M. Gustave Planche, avait institué pour le besoin de son esthétique, d'ailleurs assez creuse, une *heptarchie* où il avait rangé les suprêmes initiateurs de la peinture, ceux dont l'histoire ne saurait se dispenser. Il n'en reconnaissait que sept. Tous les autres lui semblaient presque non-avenus, ou du moins insignifiants. Poussin n'était pas de l'heptarchie, et, suivant moi, il ne serait pas encore d'une polygarchie assez étendue, car Raphaël dispense de Poussin, comme de Jules Romain, du Dominiquin, et de bien d'autres artistes richement doués sans doute, et qui ont leur importance au moment où ils se produisent, et qui comptent dans le remplissage du temps, mais non pas dans la genèse synthétique de l'art.

Nicolas Poussin, quel que soit son génie, n'implique donc pas, suivant moi, l'existence d'une école française.

De Claude, M. Édouard Thierry n'a pas osé se réclamer, comme preuve d'une école française. En effet, qu'y a-t-il de français dans ces paysages italiens et cette lumière méridionale? Mais il n'a pas craint de comparer à Corneille — Charles Le Brun, « qui est original dans son imitation, parce qu'il n'est pas Italien à la façon de l'auteur du *Déluge*. » Oh non, assurément, Le Brun n'a rien de Poussin. Poussin est un grand homme, sans être un novateur; mais Le Brun n'est qu'un décorateur vulgaire, un triste hybride, produit de races diverses et déjà dégénérées.

Si c'est là l'école française, il faudrait la couvrir d'un voile, pour que l'Europe ne se prît pas à la comparer avec l'art des autres peuples.

S'il y a d'autres peintres au XVIIe siècle pour caractériser l'école française en dehors de l'école italienne, j'attends qu'on les groupe et qu'on mette en saillie leurs qualités distinctives.

Survient donc Watteau, qui représente l'élégance maniérée et spirituelle des femmes françaises au XVIIIe siècle, dans une forme nouvelle, qui ne procède point du style des écoles étrangères. Et jusqu'à la fin du siècle l'art français, peinture, sculpture, décoration de toute sorte, suit Watteau. Il y a donc là école véritable, avec un élément particulier. Sans Watteau, quelle que soit sa valeur relativement aux grands maîtres, on ne pourrait pas faire l'histoire de l'art européen, pas plus que sans Rembrandt, ou sans Reynolds.

Mais vraiment pourquoi la mise en question de l'école française émeut-

elle ainsi la critique? Si la France n'a point eu une série de peintres originaux et supérieurs, Raphaël et Corrége, Velasquez et Murillo, Van Eyck et Rubens, Dürer et Rembrandt, ne sont-ils pas vôtres? qu'est-ce que ça vous fait qu'ils soient nés au delà des Alpes ou des Pyrénées, du Rhin ou de l'Escaut? Ils sont vos aïeux; vous avez, tout autant que leurs compatriotes, vécu de leur sang et de leur génie. Vos grands écrivains, Rabelais, Molière, Voltaire et les autres depuis quatre siècles, ne sont-ils pas à nous tous de l'Europe, comme à vous ? Le génie luit pour tout le monde, suivant l'expression populaire. Comptez Raphaël dans votre tradition, et effacez Le Brun; comptez Rembrandt, et effacez Mignard. Ou plutôt classez Le Brun et Mignard à leur place, avec les Sassoferrato et les Van der Werff.

Il y a aussi, et c'est pourquoi, de mon côté, j'ai à cœur cette question, il y a là-dessous l'éternelle dispute entre les *anciens* et les *modernes*. Si l'on se retourne toujours du côté de l'Italie, si la *Renaissance* est le type de l'art, à ce point qu'il n'y ait qu'à l'imiter, si l'invention et l'originalité ne sont pas la condition essentielle de l'art, aussi bien pour apprécier l'ensemble d'une école qu'un talent isolé, si la France se trouve représentée par des artistes qui n'eurent rien de sa nationalité, et surtout rien de moderne, alors elle demeurera liée au vieil art italien, — une ruine, un souvenir, le passé! Alors elle ne servira point, avec son enthousiasme et ses qualités irrésistibles, au mouvement qui entraîne l'Europe vers des nouveautés. Ne voyez-vous pas que l'art va à quelque chose qui n'est plus du tout l'art du grand XVIe siècle italien, ni l'art du Poussin, ni l'art des peuples méridionaux, emprisonnés dans une double mythologie que la Renaissance avait en quelque sorte conciliée, en combinant l'idée catholique et la forme païenne. Un alliage de la Vénus et de la Madone, n'est-ce pas là tout le génie de Raphaël?

Mais si la France, ce peuple prompt aux idées, et puis expansif et sympathique, étendait sa vue dans l'espace et dans le temps, si elle regardait partout autour d'elle, et un peu loin devant elle, elle prendrait bien vite l'initiative d'un art nouveau dont elle-même a quelquefois indiqué les tendances, dont, à mon avis, Rembrandt, à cause de circonstances exceptionnelles, eut l'instinct, il y a déjà bien longtemps. C'est aux critiques français, avec leur talent littéraire, avec leur admirable clarté de composition, avec leur style animé, pénétrant, expressif et décisif, c'est à eux d'interpréter l'histoire dans ce sens-là. Eux seuls peuvent l'écrire — et la faire lire.

M. Édouard Thierry et M. Paul Mantz voudront bien me pardonner,

je l'espère, d'avoir répondu par une espèce de polémique à leur appréciation si bienveillante de *Trésors d'art*. Ils ont trop d'indépendance d'esprit, trop d'amour de la vérité, pour ne pas approuver qu'on cherche, à ses risques et périls, le sens de l'avenir.

Peut-être, M. le Rédacteur, vous demanderai-je, une autre fois, la permission de répondre aux journaux anglais, qui naturellement exaltent aussi leur école nationale, et aux journaux belges, qui, à leur tour, défendent Rubens et les Flamands. Par quoi, soit dit en passant, il y a quelque lieu de croire que le compte rendu de l'Exhibition de Manchester pourrait bien être un peu à ce point de vue cosmopolite dont parle M. Édouard Thierry. Ç'a été là, en effet, la seule ambition de

Votre dévoué collaborateur,

W. Burger.

Londres, novembre 1857.

P. S. Quelques mots encore à M. Paul Mantz sur l'affaire de la peinture à l'huile. L'auteur de *Trésors d'art* connaissait ce Jehan Coste, dont la Revue elle-même a cité deux fois (dans un document sur Jehan d'Orléans, t. II, p. 286, et dans une lettre de M. de Brou, t. V, p. 80) « les fines couleurs à huiles. » On a retrouvé bien d'autres peintures à l'huile, même antérieures à celles du « chastel du Val de Rueil. » Tout récemment, M. de Busscher, membre de l'Académie de Belgique, a encore découvert une pièce qui constate qu'on a peint à l'huile, dans la ville de Gand, — en 1328. Peut-être la Revue publiera-t-elle ce document inédit.

Oui, assurément, il est irrécusable que les Van Eyck n'ont fait que perfectionner un procédé. Selon moi, on a toujours employé l'huile dans certaines peintures, même chez les anciens. L'auteur de *Trésors d'art* s'est mal expliqué dans le passage sur Christophsen, et il ne manquera pas de se rectifier — à la prochaine édition.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Quelques documents sur l'art français au XVIIe siècle. — Monuments du Moyen-âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne — La *Mosaïque*, de M. P. Hédouin. — Un tableau curieux. — La famille Eyckens, d'Anvers. — Un arrêt sur la propriété artistique. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES.

⁂ Notre savant collaborateur, M. Aimé Champollion, vient de terminer, pour la Société de l'histoire de France, l'importante publication des *Mémoires de Math. Molé, premier président du Parlement et garde des sceaux de France*, imprimés pour la première fois avec une introduction par feu M. le comte Molé et une notice sur les manuscrits de Molé et sur cette édition des Mémoires, par A. Champollion. Nous avons feuilleté soigneusement ces quatre volumes in-8°, pour y rechercher tous les passages qui se rattachent à l'histoire des arts au XVIIe siècle. Voici ces passages, que nous extrayons à titre de documents.

On lit, à la page 17 du tome Ier : « A la fin de l'année 1614, furent accordées et intérinées des lettres patentes du Roi concédant à Louis Métezeau, architecte des bâtiments de Sa Majesté, le droit de graver, imprimer, vendre et distribuer en telle forme que bon lui semblera, la représentation, tant en perspective du lieu que ordre qui a été gardé à l'ouverture des États, le 27 octobre dernier, sans qu'aucun autre puisse le faire, pendant dix ans, à peine de confiscation. »

M. Aimé Champollion pense que Louis Métezeau est probablement le même personnage que les biographies nomment *Clément*, et qui fit construire la fameuse digue de la Rochelle et une moitié de la galerie qui joint le vieux Louvre aux Tuileries. Quant à l'estampe dont il est question ici, c'est une gravure sur bois, en deux feuilles grand in-folio.

On lit, à la page 497 du tome II : « Le 17 décembre 1640, arriva à Paris le sieur Poussin, excellent peintre que le Roi avoit fait venir de Rome et qui fut reçu par de Noyers, surintendant des bâtiments, et ensuite par Son Éminence avec les caresses proportionnées à la grandeur du mérite et de la réputation qu'il s'étoit acquise en son art. »

A la page 2 du tome III : Création, en l'année 1642, et enregistrement au Parlement des lettres patentes du Roi relatives à l'Académie de Peinture.

A la page 203 du même tome : « Leurs Majestés voulant exempter les excellents peintres et sculpteurs, tant françois qu'étrangers, des re-

cherches que l'on pourroit faire contre eux, sous prétexte qu'ils ne sont point maîtres en cette ville, et les y voulant attirer, ont fait défenses, par arrêt du Conseil d'en haut, du 20 janvier, qui vient d'être publié, aux maîtres de ces arts de les troubler, et permis à tous ceux qui seroient capables et se voudront ranger à l'Académie desdits peintres et sculpteurs, séparée du corps desdits maîtres, de le pouvoir faire sans frais. »

Tome IV, page 166 : Le Roi accorde des blasons à tous les membres de l'Académie de Peinture.

Page 297 du même tome : L'éditeur a publié dans l'appendice l'enregistrement au Parlement de Paris du privilége accordé au graveur Abraham Bosse pour un procédé nouveau de son invention.

« Du 12 mai 1643. Vu par la Cour les lettres patentes du Roi, données à Saint-Germain-en-Laye, le 5 novembre 1642, signées Louis et par le Roi : Sublet, par lesquelles et pour les causes y contenues, ledit seigneur auroit permis à Abraham Bosse, graveur en taille-douce, instruit par le sieur Girard de Sargues, de la ville de Lyon, des manières universelles et nouvelles de son invention, pour pratiquer divers arts, avec instruments et sans instruments extraordinaires, de graver, imprimer, et faire imprimer par tel graveur et imprimeur en taille-douce que bon lui semblera, tous les dessins et portraictures de son invention qu'il désignera et qu'il aura recouvrés, ou de l'invention de quelques autres, qui n'auroient encore été gravés, imprimés et publiés, et touchant les exemples de pratique de perspective, quadrans, trait de coupe de pierre et autres, et leur explication par écrit, et autres choses dont ledit Bosse pourroit encore à l'avenir tracer les figures et dresser les discours de son invention, ou avoir recouvré d'autres personnes, et qui n'auroient encore été mis en lumière ; ledit seigneur lui auroit permis d'en graver les figures, les imprimer ainsi que les discours, par qui et autant de fois que bon lui semblera, durant l'espace de vingt années accomplies; faisant défenses à toutes personnes de quelque qualité et condition qu'elles soient, de graver, imprimer, vendre, à peine, contre les contrevenants, de trois mille livres d'amende, payable sans déport, par chacun d'eux, et applicable un tiers audit seigneur, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, et l'autre tiers audit Bosse, et après avoir été les syndics des libraires de cette ville de Paris ouïs au parquet sur le contenu desdites lettres, conclusions du Procureur Général du Roi, et tout considéré : ladite Cour a ordonné et ordonne que lesdites lettres seront registrées au greffe d'icelle, etc. »

⁂ Les arts ont repris en Pologne une vie assez active. On s'y est mis

surtout à étudier les traditions nationales, les monuments qui rappellent le génie et la gloire d'autrefois. Nous avons sous les yeux un des plus beaux livres qu'on ait édités de notre temps : *Monuments du Moyen-âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du* XVIIe *siècle*, publiés par Alexandre Przezdziecki et Édouard Rastawiecki, texte polonais et texte français. Varsovie et Paris. 1re série, 1853-1855. In-4° avec planches chromo-lithographiques. Ce grand et magnifique ouvrage paraît s'être modelé sur *Le Moyen-âge et la Renaissance*, publié à Paris, il y a quelques années, par le bibliophile Jacob. Les monuments polonais, assez inconnus au reste de l'Europe, auront un immense intérêt pour les érudits et les artistes. La liste des planches de la 1re série donne une idée de l'importance de cette publication.

1. Frontispice. — 2. Image miraculeuse de Notre-Dame de Czenstochowa. — 3. Plaques d'argent doré, ornées de nielles, recouvrant le fond de l'image de cette madone (sans date authentique). Cette Notre-Dame de Czenstochowa, dans le caractère byzantin le plus primitif, est censée avoir été peinte par saint Luc. — 4. Calice de Dombròwka à Trzemeszno, xe siècle. — 5. Patène du calice de Dombròwka, xe siècle. — 6. Second calice de Dombròwka à Trzemeszno, xe siècle. — 7. Calice de saint Adalbert à Trzemeszno, xe siècle. — 8. Reliquaire byzantin de la cathédrale de Cujavie, xe siècle. — 9. Reliquaire de Czerwinsk, XIIe siècle. — 10 et 11. Calice de la cathédrale de Plock, offert par Conrad Ier, duc de Masovie, 1228-1237. — 12. Patène du calice du duc Conrad Ier, même date. — 13. Tombeau de Boleslas le Hardi, roi de Pologne, à Ossiach, 1252. — 14. Buste d'argent de saint Sigismond, à Plock, 1370. — 15. Couronne en vermeil du buste de saint Sigismond, même date. — 16. Buste d'argent de sainte Marie-Madeleine, même date. — 17. Rational brodé en perles fines par la reine Hedvige, 1385. — 18. Saint Adalbert et Saint Stanislas, tableaux de la cathédrale de Cracovie, XIVe siècle. — 19. Chasuble brodée en perles, conservée au trésor de Czenstochowa, XIVe siècle. — 20. Tableau sépulcral représentant Wierzbienta de Branice, 1425. — 21. Châsse pour la tête de saint Florian, à Cracovie, XVe siècle. — 22. Tableau de pierre sculptée, de la Bourse de Jérusalem, à Cracovie, 1455. — 23 et 24. Jésus au milieu des Docteurs, et l'Adoration des Mages, deux tableaux de la chapelle des Jagellons, à Cracovie, XVe siècle. — 25. Mitre d'un évêque de Cracovie, du XVe siècle, 1455-1460. — 26. Monument funéraire de Callimaque, à Cracovie, 1496. — 27. Assiette émaillée aux armoiries d'Alexandre, roi de Pologne, 1501-1506. — 28. Monument funéraire du cardinal Frédéric Jagellon, 1510. — 29. Os-

tensoir et reliquaire de Sigismond Ier, roi de Pologne, 1510-1542. — 30. Coffret à bijoux, envoyé par le pape Léon X à Bonne Sforce, reine de Pologne, 1518. — 31. Reliquaire de saint Sigismond, à Cracovie, XVIe siècle. — 32. Joyaux de Sigismond Ier, XVIe siècle. — 33. Chasuble représentant le martyre de saint Stanislas, XVIe siècle. — 34. Reliure d'un livre de Sigismond-Auguste, XVIe siècle. — 35. Portraits de deux reines de Pologne, femmes de Sigismond-Auguste : Élisabeth d'Autriche et Barbe Radziwill, XVIe siècle. — 36. Joyaux du XVIe siècle. — 37. Bâton de pèlerin et chapelet du prince Radziwill, surnommé l'Orphelin, 1582. — 38. Ostensoir en vermeil, donné par Étienne Batory, roi de Pologne, aux Jésuites de Lithuanie, 1583. — 39. Joyaux de Sigismond III, XVIe siècle. — 40 et 41. Deux tableaux votifs, suspendus dans la chapelle de Notre-Dame des Douleurs, à Cracovie, 1596-1626. — 42. Saint ciboire, ouvrage de Sigismond III, roi de Pologne, XVIIe siècle. — 43. Fourreau du cimeterre du grand-général Zolkiewski, XVIIe siècle. — 44. Calice en or, donné à la cathédrale de Plock par le prince Charles-Ferdinand, évêque de cette ville, XVIIe siècle. — 45. Autel portatif, en ébène et argent, 1624. — 46. Livre de prières et collier de Marie-Louise, reine de Pologne, XVIIe siècle. — 47. Bâtons de commandement des anciens généraux polonais, déposés au trésor de Czenstochowa, XVIIe siècle. — 48. Étendard à queue et flèche turque, conservés au trésor de la cathédrale de Cracovie, 1683.

Voici maintenant le texte français, signé des initiales du comte Rastawiecki, accompagnant la planche 18 : Saint Adalbert et Saint Stanislas, tableaux de la cathédrale de Cracovie (hauteur 5 m. 8 c. L. 3 m. 5 c.) :

« Les plus anciens tableaux de l'antique cathédrale de Cracovie, ce précieux dépôt de tant de souvenirs et de monuments remarquables des siècles passés, sont les deux figures colossales des patrons du pays, saint Adalbert et saint Stanislas, dont la vénérable origine remonte au commencement du XIVe siècle.

« Lorsque, en 1306, un incendie terrible éclata au château de Cracovie, la cathédrale fut aussi détruite de fond en comble : les flammes dévorèrent non-seulement tous les ornements intérieurs, mais encore les restes des anciens souverains et des évêques qui reposaient dans les caveaux. Il ne resta que des décombres et les fondements de l'église primitive, sur lesquels il fallut en construire une nouvelle. Ce travail, commencé en 1320 par les soins de l'évêque *Nankier*, et continué avec persévérance par ses successeurs, pendant une longue suite d'années, fut enfin terminé en 1359 ; et la nouvelle cathédrale s'éleva dans les proportions que nous lui

voyons encore aujourd'hui. De son côté, le roi Casimir le Grand ne contribua pas peu au succès de cette entreprise : il recouvrit d'un toit en métal l'édifice tout entier, le fit orner à l'intérieur, l'enrichit de dons précieux, et en décora les voûtes et les murailles de peintures dont il reste encore des vestiges. A la même époque on éleva aussi un nouveau maître-autel en bois, dans le genre gothique, en forme d'armoire, richement orné de peintures ; mais plus tard cet autel fut remplacé par un autre, et il ne reste du premier que deux panneaux sur lesquels sont représentés saint Adalbert et saint Stanislas. Ce sont précisément les deux tableaux qui se trouvent encore à la cathédrale de Cracovie, suspendus, l'un à côté de l'autre, au mur latéral qui fait face à l'escalier conduisant au chapitre. Ce qui prouve que ces peintures sur bois ont primitivement formé les deux battants de l'autel, c'est qu'on y voit encore l'empreinte des charnières.

« Les tableaux, comme pendants l'un de l'autre, sont absolument du même genre. Les deux saints sont représentés en pied, sur fond d'or, revêtus d'habits pontificaux, la mitre en tête, et placés sur de riches piédestaux gothiques à parquetage, au milieu desquels se trouvent, sur de larges bandes dorées, les mots *Sanctus Adalbertus* et *Sanctus Stanislaus*, inscriptions à peine lisibles aujourd'hui. Saint Adalbert, vêtu d'une chape verte brochée d'or, tient de la main droite la croix archiépiscopale, et de la gauche un livre ouvert. Saint Stanislas porte une chasuble rouge ; il tient de la main gauche une crosse, et de la droite, un livre fermé ; sur sa poitrine retombe le *pallium*, ornement faisant partie de l'habit archiépiscopal, accordé aux évêques de Cracovie dès le XIe siècle, par privilége du pape Benoît IX. Il est hors de doute que ces figures colossales ont été peintes à Cracovie même, par un artiste du pays, probablement par un Polonais : elles constituent donc pour l'art national un monument inappréciable, d'une époque très éloignée. Toutefois, le bois de ces vieux panneaux, vermoulu par l'action du temps, tombe déjà en poussière, surtout dans la partie inférieure, et même les couleurs s'en détachent, se brisent et disparaissent entièrement. Cette circonstance a rendu plus vif notre désir de voir conserver, du moins par la copie, de si antiques peintures.

« Ajoutons encore que ces portes du maître-autel, étant mobiles, devaient aussi être peintes sur les côtés opposés : en les examinant avec attention, on y découvrirait peut-être des tableaux de la même époque, qui seraient alors également précieux. »

⁂ Un savant amateur, M. P. Hédouin, dont le fils est un peintre distingué, a réuni en un gros volume de 600 pages, intitulé *Mosaïque*, des

études et des fragments déjà publiés dans divers journaux d'art, de Paris. Ces *études* concernent des peintres, des musiciens, des littérateurs, des artistes dramatiques, depuis le xve siècle jusqu'à nos jours.

Les études et fragments relatifs aux artistes proprement dits, sont : *Memmeling* (l'auteur écrit ainsi le nom), avec le catalogue de ses œuvres ; *Benvenuto Cellini ; Watteau,* avec le catalogue de ses œuvres ; *Nattier ; Pater*, avec le catalogue de ses œuvres ; *Chardin*, avec le catalogue de ses tableaux et de son œuvre gravé ; *Hubert Robert ;* le chant de *Léonard de Vinci ;* une pièce de vers sur Bruges, etc.

Il y a là, principalement sur les peintres du xviiie siècle, que M. Hédouin affectionne et relève à leur juste valeur, bien des documents curieux et peu connus. La biographie de Watteau, compatriote de l'auteur (Valenciennes), est surtout intéressante. Le catalogue des peintures de Watteau monte à 153 pièces ; le catalogue des tableaux de Chardin, à 109 ; celui des tableaux de Pater, à 68.

Les amateurs et collectionneurs, les artistes et les critiques trouveront tous à apprendre quelque chose en lisant la *Mosaïque* de M. P. Hédouin.

⁂ Nous extrayons des papiers inédits de Bachaumont (Bibl. de l'Arsenal) une note très-curieuse, qui porte la date de mai 1752 :

« M. le baron de Thiers possède un tableau fort singulier (il a 1 pied 1 pouce de large sur 11 pouces de haut ; il est peint sur cuivre) : il represente un homme et une femme en chemise, couchés dans un lit ; ils paroissent fort effrayés : aux pieds du lit on voit une espèce de monstre ou diable qui a une teste de cochon, de grandes aîles de chauvesouris et des griffes aux mains et aux pieds. Derrière ce monstre on voit un squelette. Ces deux figures sont debout ; le squelette tire la couverture du lit vers les pieds ; il y a un chien barbet sur le devant du tableau, au bas du lit sur le parquet de la chambre, qui paroit abboyer et effrayé du squelette. Dans le fonds du tableau il y a une fenestre et les armes des Chabot, peintes sur les vitres.

« On croit que ce tableau fait allusion à l'histoire de Jarnac qui s'appelloit Chabot et qui tua en duel la Chateigneraye, qui étoit vivone en presence de Henri II en 1547 à Saint Germain en Laye. La cause de ce duel fut que Chabot Jarnac prétendoit que la Chateigneraye avoit dit qu'il couchoit avec sa belle-mère qui s'appelloit Madelaine de Puyguyon. L'homme representé dans le tableau seroit Jarnac, la femme sa belle-mère, le squelette seroit celui de la Chateigneraye qui feroit voir au diable qu'il n'avoit pas menti et qu'ils y couchoient encore.

« On ignore le temps que ce tableau a été peint et le nom du peintre; il est bien composé, bien dessiné et d'un beau fini, leger et vague; il est certainement posterieur au tems de l'evenement representé; selon toutes les apparences, il est d'un peintre flamand ou hollandois.

« Les armes des Chabot sont de gueules à trois chabots d'or, deux en chef et un en pointe.

« Les armes peintes dans le tableau sont d'azur à trois chabots d'argent. On a des exemples que plusieurs maisons ont changé les emaux de leurs armes en conservant les memes pieces, et cela pour distinguer les branches, par exemple les Mailly et autres.

« Ce tableau est peint dans la maniere de Vanderver (*sic*); mais on le croit anterieur à ce peintre. »

Le baron du Thiers était, avec M. du Chatel, un des héritiers du célèbre amateur d'art, Crozat; il est donc probable que le tableau décrit ci-dessus provenait des collections de ce dernier.

⁂ Nous avons déjà donné (t. IV, p. 376) quelques renseignements sur la famille des peintres Ykens ou Eyckens, d'Anvers, et mentionné un tableau de François Eyckens au musée de Madrid. Voici l'article qui concerne ce tableau dans le Catalogue du musée de Madrid : « Eyckens (Francisco), né à Anvers; fils et élève de Pedro Eyckens appelé le Vieux. Florissait au milieu du XVIIe siècle. — N° 1235. *Bodegon* (les Espagnols appellent *Bodegon*, *Bodegones*, les tableaux de *nature morte*). Una liebre, coliflores, un plato de fresas, y aves muertas. H. 3 p. 10 pouces, L. 6 p. 2 p. 6 lig. »

Suivant le Catalogue du musée de Madrid, un Pierre Eyckens le Vieux serait donc le père de François Eyckens, reçu franc-maître en 1630-31. Le Catalogue du musée d'Anvers, d'après le *Liggere*, ne connaît de Pieter Eyckens qu'en 1689 et 1690.

Le Catalogue du musée de Madrid révèle encore l'existence d'une Catarina Eyckens, peintre de fleurs et de fruits. Le n° 1326, Guirlande de fleurs et de fruits, avec un paysage au centre, H. 3 p. 2 pouces 6 lig., L. 2 p. 6 pouces 6 lig., est signé *Catarina Eyckens*, dit le Catalogue. Est-ce une sœur de François? Le pendant (n° 1334), de même dimension, offre aussi un paysage au centre d'une guirlande.

⁂ La cour d'Orléans, par suite du renvoi qui lui avait été fait par la cour de cassation, et conformément à la doctrine de cette cour, a jugé qu'une œuvre artistique, telle qu'une statuette de la Vierge, bien qu'elle ne soit

dans son ensemble que la reproduction d'un type connu, pouvait, à raison des détails d'exécution, constituer une propriété privée, protégée par la loi du 19 juillet 1793, en ce sens que, s'il était permis à chacun de travailler sur le type commun, il pouvait être permis de le reproduire avec les modifications, quelles qu'elles fussent, qu'un tiers avait créées. Le même arrêt a décidé qu'aucune loi n'obligeait les éditeurs d'objets d'art, pour la conservation de leur droit de propriété, à inscrire le nom de l'auteur ou à apposer leurs cachets sur les œuvres de sculpture qu'ils livraient au commerce. Il a enfin confirmé une solution, déjà souvent rendue par la jurisprudence, que les œuvres de sculpture n'étaient pas soumises au dépôt prescrit par la loi du 19 juillet 1793 pour les ouvrages de littérature et de gravure.

Cet arrêt est contraire à l'arrêt de la cour de Paris, qui l'avait précédé, sur la même affaire, et qu'avait cassé la cour suprême.

La plainte originaire avait été portée par un sieur Fontana, cessionnaire d'un sieur Vadel, auteur de deux Vierges dites la Vierge immaculée et la Vierge aux mains jointes, contre les sieurs Vaucorps, Garnot et Percepied, chez lesquels avaient été saisies des contrefaçons en ivoire de ces Vierges. Les prévenus soutenaient que ces œuvres n'étaient que la reproduction d'un type connu, tombé depuis un temps immémorial dans le domaine public; qu'ils avaient d'ailleurs acheté de bonne foi ces œuvres, qui ne portaient ni nom d'auteur ni cachet d'éditeur.

La cour a maintenu le respect dû à la propriété artistique, a ordonné la confiscation, et condamné les prévenus à des dommages-intérêts.

⁂ Le 8 octobre est mort à Rome M. Thomas Crawford, sculpteur américain. Né à New-York en 1814, il étudia à Rome chez Thorwaldsen. Ses principales œuvres sont *la statue en bronze de Beethoven*, pour l'Athenæum de Boston, *la statue équestre de Washington*, dressée sur une des places publiques de Richmond, et *le couronnement des colonnes du Capitole*, à Washington.

⁂ M. J.-S. Pflug, sculpteur en bois, vient de mourir à Strasbourg, à l'âge de quarante ans.

⁂ M. Labus, sculpteur allemand, vient de mourir à Vienne (Autriche).

Ventes publiques. — J'ai donné, dans l'avant-dernier numéro de la *Revue*, les prix d'une vente d'objets d'arts, d'une date déjà ancienne, que

le nombre et l'importance des ventes de tableaux m'avaient forcé d'ajourner. Voici les prix d'une autre vente du même genre, renfermant des objets non moins précieux, et dont le compte rendu a été retardé par la même raison.

Un assez bon tableau de J.-B. Cima (da Conegliano), *la Vierge assise tenant l'Enfant Jésus*, sujet que l'artiste affectionnait, car il l'a répété bien des fois avec quelques variations. Sur panneau, 70 centimètres de hauteur sur 56 de largeur, dans un beau cadre sculpté et doré. Vendu 3,050 fr.

Un triptyque, école allemande, représentant l'*Adoration des Mages*, provenant de la collection Denon. H. 1 mètre, L. 1 mètre 45 cent. Vendu 770 fr.

Un Lucas Cranach, *Vénus et l'Amour*, sur panneau circulaire, dans un cadre doré. Vendu 350 fr.

Les bronzes étaient nombreux. Un beau bronze florentin du XVIe siècle, pourvu d'une belle patine, représentant l'*Architecture sous les traits d'une femme assise tenant des instruments de géométrie*, a été vendu 4,000 fr. Cette charmante statuette est attribuée à Jean de Bologne. H. 35 cent. La cire originale existe au château de Warwick.

Laocoon et ses fils, réduction du beau groupe antique, bronze florentin du XVIe siècle, très-fini, sur socle en bois noir garni de bronzes dorés, du temps de Louis XIV. H. 36 cent., L. 30 cent. Vendu 2,000 fr.

Beau groupe du *Centaure et de l'Amour*, d'après l'antique, bronze italien de 74 cent. de hauteur sur 50 cent. de longueur. Vendu 1,480 fr.

Un *Flambeau italien*, dans le style de Benvenuto Cellini ; une figure de femme, portant une corbeille sur l'épaule droite, forme la tige ; la base, richement ornée de bas-reliefs, de mascarons et de guirlandes, sert de support à trois enfants assis, qui semblent se regarder entre eux. H. 21 cent. Vendu 1,425 fr.

Marsyas suspendu à un tronc d'arbre ; très-beau bronze florentin, d'après l'antique. H. 60 cent. Vendu 1,300 fr.

La Charité ; figure de femme à demi couchée, entourée d'enfants. Groupe florentin du commencement du XVIe siècle, sur un socle en bronze. L. 20 cent. Vendu 720 fr.

Hercule enfant, étouffant des serpents ; statuette pleine d'énergie, d'après l'antique. Bronze florentin sur piédestal en brèche universelle. H. 23 cent. Vendu 400 fr.

Buste d'un jeune Faune, d'après l'antique ; la chlamyde est en albâtre rubané oriental. Bronze italien du XVe siècle. H. 51 cent. Vendu 700 fr.

Un petit *buste d'Homme casqué*; ornementation très-riche; sur un fût de colonne en porphyre rouge oriental, garni de bronze doré. Vendu 510 fr.

L'*Enlèvement de Déjanire*, groupe en bronze italien du XVIe siècle, sur socle en marqueterie de Boule. Vendu 450 fr.

Une *Femme assise sur un tronc d'arbre*, à demi drapée, coiffée d'un diadème et tenant de la main droite des fruits. Cette charmante statuette florentine du XVIe siècle est sur piédestal en porphyre fleuri antique, garni de moulures en bronze doré. H. 18 cent. Vendu 720 fr.

Une autre statuette, représentant aussi une *Femme assise sur un tronc d'arbre*, coiffée à l'antique et tenant de la main droite un fruit; sur piédestal en serpentine d'Égypte, garni de moulures en bronze doré. Bronze italien du XVe siècle. H. 19 cent. Vendu 500 fr.

Une *Cassolette italienne*, en forme de vase ovale, très-ornementée et portée par des griffes de lion; le couvercle est surmonté d'une figure de génie tenant un écusson armorié; XVe siècle. Vendu 600 fr.

Dans les bronzes antiques, un *Harpocrate*, debout, tenant de la main gauche une corne d'abondance, et l'index de la main droite sur la bouche; le corps drapé, en partie, d'une peau de bouc attachée sur l'épaule; les yeux sont en argent; statuette de travail grec, d'un très-grand fini et d'une conservation parfaite. H. 15 cent. Vendu 2,000 fr.

Un *buste de Faune*, couronné de pampres, drapé d'une peau de panthère dont les pattes sont nouées sur la poitrine. Il tenait d'une main la massue, qui est perdue, et, de l'autre main, les pommes du jardin des Hespérides; sur base en porphyre rouge oriental. H. 11 cent. Vendu 820 fr.

Camille debout, la tête ceinte d'une couronne de laurier, vêtue d'une chlamyde nouée à la ceinture et d'une tunique courte, les pieds chaussés de brodequins. Statuette de 23 cent. de hauteur, trouvée à Herculanum. Vendue 515 fr.

Un *buste de Silène barbu*, couronné de pampres; les yeux sont en argent; il est drapé d'une peau de bouc. Bronze grec. H. 6 cent. Vendu 500 fr.

Une *Danseuse jouant des crotales*; elle est vêtue de deux tuniques et d'un corsage juste, couvert d'étoiles. Le pied est formé de trois griffes de lion. Le tout forme un candélabre étrusque, de 43 cent. de hauteur. Vendu 530 fr.

Les bronzes modernes étaient peu nombreux et n'offraient rien de remarquable; cependant un *Hercule debout*, armé d'une massue, foulant aux pieds toutes les grandeurs de ce monde et portant sur le bras gauche

les figures emblématiques de l'*Indépendance* et de la *Liberté*, a été vendu 601 fr. ; il avait 63 cent. de hauteur.

Les faïences italiennes ont été plus remarquées. Un plat rond, à peinture rehaussée de reflets métalliques très-vifs et variés en couleur, représentant les *Trois Grâces* d'après Raphaël, de même dimension, à peu près, que la gravure de Marc-Antoine, a été vendu 10,100 fr. Il porte au revers le monogramme de Giovanni Andreoli, connu sous le nom de maestro Giorgio, et la date de 1525. Cette pièce est considérée, par les amateurs de curiosité, comme une des plus belles qui soient sorties des mains de ce maître.

Un autre plat rond, de la fabrique d'Urbino ; la cavité est occupée par un riche écusson, aux armes d'Isabelle, fille d'Hercule d'Este Ier, duc de Ferrare, laquelle épousa, en 1490, François de Gonzague, troisième marquis de Mantoue. Sur le bord très-large de ce plat, l'artiste a représenté un jeune homme sortant d'un palais et tirant son épée; derrière lui, une jeune femme lui indique du doigt un adversaire qui l'attend, l'épée nue ; sur le piédestal d'une balustrade qui entoure le perron de ce palais, on lit la devise : *Nec spe nec metu*, avec la date XXVII, désignant probablement 1527. Ce plat provient de la collection Bernal, de Londres. Diam. 27 cent. Vendu 2,250 fr.

Un grand plat dont le fond offre un ombilic entouré d'une moulure saillante; il est entièrement décoré d'arabesques fantastiques, avec figures d'enfants et trophées d'armes sur un fond de couleurs variées; au revers, la date de 1509 et une marque de fabrique. Diam. 38 cent. Vendu 2,050 fr.

Un plat creux, dont la peinture représente l'*Ensevelissement du Christ* d'après Raphaël; au revers, une inscription avec la signature de Francesco Xanto da Rovigo. Diam. 27 cent. Vendu 2,000 fr.

Une sculpture de haut relief, de la fabrique de Lucca della Robbia, représentant la Vierge et l'Enfant Jésus; au dessus de leurs têtes sont des anges en contemplation. Dans le couronnement cintré du bas-relief, on voit le Saint-Esprit. Cette composition est émaillée en blanc sur fond bleu, avec tous les détails rehaussés d'or; elle est dans un cadre en bois sculpté et rehaussé d'or. H. 80 cent., L. 50. Vendu 2,000 fr.

Un plat dont le bord manque, et dont le fond représente un grand festin sur une place publique. Diam. 35 cent. Vendu 1,005 fr.

Dans les sculptures, je citerai seulement un piédestal en marbre blanc, de forme triangulaire, dont chaque face présente une Gorgone; les trois angles sont ornés de sirènes dont les queues, enroulées, sont affourchées

sur un dauphin. Sculpture italienne de la fin du xve siècle. H. 53 cent., L. 40 cent. Vendu 1,700 fr.

Les meubles sculptés offraient plusieurs pièces remarquables. Un grand meuble à trois portes, en marqueterie de Boule sur écaille noire, richement orné de bronzes dorés. H. 1 mètre 54 cent., L. 1 mètre 25 cent. Vendu 3,000 fr.

Deux autres meubles à trois portes, également riches, mais moins grands. Vendus 5,100 fr.

Un grand coffre italien du xvie siècle, en bois de noyer sculpté. H. 75 cent., Long. 1 mètre 75 cent. Vendu 1,350 fr.

Une armoire en bois de chêne sculpté, garnie de glaces sur les côtés et sur les deux ventaux, placée sur un coffre sculpté qui lui sert de support. H. de l'armoire, 2 mètres 25 cent., L. 1 mètre 60 cent. Vendu 1,030 fr.

Une crédence en forme d'étagère, à trois tablettes. Sur le panneau du fond, on remarque le chiffre de Henri II et de Diane de Poitiers, avec d'autres ornements, le tout d'une grande richesse. H. 1 mètre 75 cent., L. 1 mètre 50 cent. Vendu 1,160 fr.

Une armoire vitrée, en bois d'ébène, garnie de cuivre doré. H. 1 mètre 66 cent., L. 1 mètre 46 cent. Vendue 1,400 fr.

Un secrétaire à abattant, en bois d'ébène, avec panneaux en laque du Japon, garni de bronze doré; époque de Louis XVI. Vendu 3,525 fr.

Dans les terres cuites, on a remarqué : Deux jeunes Bacchantes portant des fruits, par Clodion. H. 45 cent. Vendues 1,200 fr.

Un groupe d'un Satyre et d'une Bacchante, sujet gracieux, par Clodion, sur piédestal en vert de mer. H. 51 cent. Vendu 1,000 fr.

Les objets sculptés sur matière dure orientale étaient plus nombreux et plus remarquables. Une grande coupe, à deux anses évidées et prises dans la masse, en porphyre vert antique. H. 34 cent., Diam. 55 cent. Vendue 2,550 fr.

Un vase de forme ovoïde, à deux anses ornées de feuilles d'acanthe, sculptées dans la masse; travail du xvie siècle, en porphyre rouge oriental. H. 38 cent. Vendu 3,000 fr.

Une coupe basse, sans anses, sur piédouche élevé, en porphyre antique; travail du xvie siècle. H. 30 cent., Diam. 46 cent. Vendue 1,400 fr.

Deux colonnes avec moulures et congés pris dans la masse, dont les chapiteaux et les embases sont en bronze doré. H. 1 mètre 80 cent. Vendues 7,325 fr.

Un trépied avec cassolette, décoré de feuilles d'acanthe et de mascarons

sculptés, en marbre jaune antique, fleur de pêcher, posé sur un socle en basalte vert, dont les moulures sont en jaune antique. H. 80 cent., Diam. 26 cent. Vendu 1,350 fr.

Une pendule carrée, en jaspe fleuri de Sicile, richement montée en bronze doré au mat, surmontée d'une coupe ovale, en agate orientale; époque de Louis XVI. Vendue 4,800 fr.

Une autre pendule en lapis-lazuli, garnie en bronze doré au mat, avec cage garnie en bronze doré. Vendue 2,000 fr.

Une grande table rectangulaire, en jaspe fleuri de Sicile; le pied en bois d'acajou, richement garni en bronze doré; époque Louis XVI. Long. 72 cent., Larg. 1 mètre 55 cent. Vendue 3,000 fr.

Une table ronde, mosaïque de Florence, représentant un Oiseau et des branches de fruits, avec bordure et guirlande de fleurs; le pied en bois d'ébène, garni de bronze doré au mat. Diam. 84 cent. Vendue 2,850 fr.

Une autre table, à peu près semblable, entourée d'une bordure en porphyre oriental. Vendue 2,050 fr.

Une coupe en agate orientale, mamelonnée de couleur claire, avec deux anses formées de feuillages en or émaillé. Vendue 2,025 fr.

Un buste d'Hadrien, en marbre blanc; la chlamyde, en bronze, est de travail moderne. Vendu 1,600 fr.

Un plateau ovale, ayant deux petites anses à chaque extrémité; sardoine, matière œillée et translucide. Vendu 1,420 fr.

Les ventes publiques de tableaux ont déjà commencé. Mais ce qu'on a vendu jusqu'à présent ne vaut pas la peine d'être cité. On annonce de prochaines ventes d'estampes. Déjà plusieurs catalogues ont paru. La vente la plus importante qu'on ait annoncée jusqu'aujourd'hui est la vente de la collection de M. d'Henneville. On sait que cet amateur avait réuni tout ce qu'il avait trouvé sur Henri IV.

F.

TOPOGRAPHIE DES VILLES DE LA BELGIQUE

SOUS LA DOMINATION ROMAINE.

(SUITE ET FIN) (1).

Le pont sur la Moselle est le quatrième et dernier monument de la domination romaine qui subsiste encore à Trèves. Nous apprenons par Tacite, dans sa relation de la révolte des Bataves, qu'il y avait déjà un pont à Trèves dès le premier siècle de l'ère vulgaire, sous le règne de Vespasien (2) ; mais, construit probablement par ordre d'Agrippa, ce pont ne paraît avoir été que de bois. L'époque de l'érection du pont actuel est incertaine, bien que M. Schmidt croie pouvoir la fixer au règne de Constantin (3).

Le pont de Trèves a une longueur de 631 pieds du Rhin entre les culées ; dans le principe, il devait être plus long encore, car les dernières arches du côté de la ville et celles vers la campagne paraissent avoir été considérablement rétrécies. Les autres, au nombre de six, ont un diamètre ou rayon de 59 pieds 4 pouces à 68 pieds 2 pouces. Elles sont de construction moderne et ont été rebâties en 1729, à l'exception de celle qui touche à la rive gauche de la Moselle et qui a été refaite en 1803 (4). Les culées et les piles appartiennent, au contraire, à la période romaine. Les premières et une des piles sont bâties en énormes pierres bleues, liées sans ciment et dont plusieurs offrent une masse de 70 pieds cubes. Toutes les autres piles sont formées de gros blocs de lave basaltique ; elles ont un diamètre de 21 pieds 3 pouces à 24 pieds 3 pouces, s'élèvent de 76 pieds au-dessus du sol et s'enfoncent en terre de 18 pieds, le lit de la Moselle s'étant considérablement

(1) Voir la livraison d'octobre, p. 5.

(2) Tacit. Hist., IV, 77.

(3) Quelques auteurs, parmi lesquels nous regrettons de devoir compter des hommes comme un Hontheim et un Wyttenbach, lui assignent une existence antérieure à la conquête de César !

(4) Les arches romaines avaient été détruites en 1689, dans la guerre du Palatinat.

exhaussé depuis l'érection du pont. A en juger par des fragments de sculptures retirés de la rivière à différentes époques et notamment en 1810 et en 1844, les parapets étaient ornés de bas-reliefs et de groupes en pierre représentant les travaux d'Hercule et autres sujets mythologiques; de sorte que ce monument se distinguait autant par sa structure colossale que par la richesse de son architecture.

A proximité du pont s'élevait, sur le bord de la Moselle, l'*horreum* ou grenier d'abondance, dans lequel on déposait annuellement les productions en nature qui avaient été imposées aux habitants de chaque localité du pays (1). Il était construit en briques, et, d'après les débris d'arcades, de voûtes, de portiques et de colonnes de marbre qui en subsistaient encore au XVIIe SIÈCLE, ce devait être un bâtiment important et déployant un certain luxe (2). Devenu, sous les rois francs, une *villa* royale, l'*horreum* de Trèves fut donné par Dagobert à sa fille Irmina, qui y fonda un monastère de femmes, portant dans les actes du moyen âge le surnom de *ad horrea* (en allemand, le couvent de Huren). Il n'existe plus, de nos jours, le moindre vestige de ces constructions romaines.

Dans la première moitié du XVIIe siècle, on voyait aussi sur les bords de la Moselle, dans l'enceinte du couvent des jésuites, les restes imposants d'un édifice également construit en briques, sauf la partie décorative. D'après des monnaies à l'effigie de Valentinien et de Gratien, recueillies parmi ces ruines, Brower et d'autres après lui prirent ces débris pour ceux d'un arc de triomphe érigé à ces empereurs. La façade, ou plutôt la moitié de la façade, car il n'en existait pas davantage, telle que l'ont représentée Ortélius et Vivianus, et plus tard Brower et le P. Wiltheim, avait, en effet, une apparence d'arc de triomphe (3). Elle offrait

(1) La loi 4, tit. *de operib. publ.* du code Théodosien ordonne que (par crainte d'incendie) les *horrea* soient bâtis à une distance de 100 pas des habitations privées.

(2) *Arcus ibi passim cocto latere, muris cœmentitiis inserti; columnæ alicubi marmoreæ, fornices, porticus, cæteraque magni operis vestigia.* (Alex. Wilthemii LUCILIBURGENSIA, p. 123.)

(3) Abr. Ortelii et J. Viviani *Itinerarium per nonnullas Galliæ Belgicæ partes.* (*Antv.* 1584), p. 57, ch. Broweri et J. Masenii *Antiquit. et Annales trevir.*, t. Ier, p. 44. Wilthemii *Luciliburgensia*, p. 15 et 16.

Le premier de ces dessins diffère dans les détails avec les deux autres.

une grande porte cintrée et les vestiges d'une seconde porte semblable, séparées par une espèce d'avant-corps formé de trois rangs de colonnes corinthiennes ou composites, superposées; le premier rang se composait de deux colonnes engagées portant un entablement; le deuxième et le troisième rang comptaient le même nombre de colonnes, mais dont l'entablement était couronné d'un fronton et qui encadraient, le premier rang une niche, le deuxième une fenêtre; deux avant-corps pareils ornaient la partie de la façade à droite de la porte existante et devaient se reproduire à l'aile opposée, qui avait disparu. Le style grossier et presque barbare de cette architecture accusait aussi l'époque de Valentinien et de Gratien, où les arts étaient en pleine décadence. Mais, lorsque les jésuites firent abattre ces ruines si curieuses pour en employer les matériaux à l'agrandissement de leur collége, on déblaya une salle souterraine revêtue de marbre et un hypocauste, ce qui éloigna toute idée d'arc de triomphe. La découverte fortuite d'un très-beau torse d'amazone en marbre, faite en 1845, engagea le gouvernement à entreprendre sur cet emplacement des fouilles régulières qui furent exécutées sous la direction de l'architecte Schmidt. Elles constatèrent que là avait existé un vaste palais ou édifice public dont un des côtés mesurait plus de 400 pieds en longueur; qu'il avait été orné d'une grande cour ou *atrium* entouré d'un portique à colonnes corinthiennes; que, de cet *atrium*, on passait par une grande porte dans une autre cour semi-circulaire qui donnait entrée aux appartements de l'édifice, disposés régulièrement autour des deux cours et dont de nombreux fragments de marbres et de mosaïques en verre attestaient la richesse de la décoration (1).

A peu de distance de cette vaste construction, près des murs de la ville, on déterra, en 1825, à une profondeur de 20 pieds, des débris de sculptures qui donneraient lieu de croire à l'existence d'un véritable arc de triomphe dans cette position. Ce qui prouve surtout en faveur de cette hypothèse, c'est un grand fragment de frise orné, sur trois faces, de bas-reliefs représentant des guerriers romains combattant des barbares (2). Des autres édifices publics de Trèves dont le souvenir est parvenu jusqu'à nous, — ceux de la

(1) Schneemann, p. 43.
(2) Id., p. 45.

célèbre académie, de l'école palatine, de l'hôtel des monnaies (1), du gynécée et des deux fabriques impériales d'armes ou arsenaux, — non-seulement on ne connaît ni le plan ni l'architecture, mais leur emplacement même est resté ignoré jusqu'ici.

La ville était pourvue d'eau par un aqueduc qui avait 3,115 verges de longueur depuis son point de départ au village actuel de Ruwer; il était en partie sous terre et en partie apparent. La section souterraine, que l'on retrouve encore presque entière, était formée d'un canal voûté, large dans œuvre de 4 pieds du Rhin, et haut, sous clef, de 5 pieds 10 pouces. La voûte, épaisse d'un pied, a un revêtement de petites pierres cubiques (petit appareil). Les murs latéraux, larges de 3 pieds 6 pouces et construits en blocaille (appareil irrégulier), sont couverts, jusqu'à la naissance de la voûte, d'une couche solide de ciment romain; il en est de même du pavé du canal. La partie de l'aqueduc qui s'élevait sur des arcades pour traverser un vallon, a totalement disparu, mais des débris en ont été reconnus entre les villages de Cassel et de Ruwer.

On a prétendu qu'un second aqueduc se dirigeait de Trèves sur Cologne (2). On trouve, il est vrai, des vestiges d'un aqueduc le long de la route romaine qui conduisait de l'une à l'autre de ces villes, mais on n'en connaît ni la destination ni l'étendue (3).

Les principaux lieux de sépulture de la Trèves antique se trouvaient hors de la *porta Nigra,* près de l'ancienne abbaye de Saint-Paulin à l'est de la ville, près de l'abbaye de Saint-Mathias au midi, et près de celle de Saint-Maximin à l'ouest. Dans les nombreux tombeaux qui y ont été découverts et dont les plus remarquables ont été décrits ou figurés par Brower et Wiltheim, les cadavres étaient, les uns réduits en cendres et enfermés dans des urnes, les autres ensevelis dans des cercueils en pierre ou en

(1) M. Schneemann prétend qu'il y avait deux ateliers monétaires à Trèves, parce que les monnaies frappées dans cette ville, sous l'Empire, portent à côté du sigle TR, les unes les lettres A. B. les autres les chiffres I, II.

(2) Berthels va jusqu'à avancer, sur la foi d'un vieux manuscrit, que les habitants de Trèves creusèrent ce canal souterrain pour faire passer du vin à Cologne. (Berthelii, *Historia luxemb.*, p. 195).

(3) Voir Hetzrodt *Notices sur les anciens Trévirois,* p. 202. *Trier und seine umgebungen* (1838), p. 80, surtout Schneemann, *das Römische Trier,* p. 73.

A Trèves, on trouve beaucoup de conduits souterrains qui ont dû servir, les uns d'aqueducs, les autres d'égouts. Voir Schneemann, p. 56.

bois. Les tombeaux chrétiens présentaient généralement des cercueils en pierre longs de six pieds, profonds d'un pied et demi et larges de deux pieds. Il y en avait de beaucoup plus larges et qui renfermaient plusieurs cadavres. Les couvercles étaient ordinairement plats, très-rarement bombés et parfois marqués d'une croix ou d'une demi-croix ; un petit nombre offraient des inscriptions tracées sur un morceau de marbre placé en tête des cercueils (1). Les cercueils sont généralement d'un travail simple et grossier ; des lignes semi-sphériques en font, et rarement encore, le seul ornement. Quelques pièces de monnaie romaines et quelques verres, souvent de couleur verte, sont les seuls objets qui y étaient déposés.

Des sépultures païennes ont été également découvertes au village de Zewer, le long de la route de Trèves à Reims et le long de celle de Trèves à Cologne. En 1808, on en déterra plusieurs sur la rive gauche de la Moselle, en face de la ville, dans les travaux de déblai de la nouvelle chaussée de Trèves à Liége. On y trouva en même temps deux autels votifs dédiés à Jupiter, dont les inscriptions apprenaient que près de cet emplacement existait un *vicus* ou faubourg de Trèves appelé *Voclanium*. Elles étaient ainsi conçues :

I. O. M.
et vico Voclan.
Urissilius campanus.

I. O. M.
Vicus voclanni.

Une troisième inscription, plus intéressante encore, faisait mention de la reconstruction de la *culina* des habitants de la localité (2).

(1) Nulle part, au delà des Alpes, on n'a trouvé autant d'inscriptions funéraires des premiers siècles du christianisme. Le Musée royal d'armures et d'antiquités en possède une, découverte hors de la *porta Nigra*, qui présente cette particularité curieuse que le D. M. (*diis manibus*) des païens y est reproduit, mais pour ainsi dire à la dérobée, le D se trouvant en tête de l'inscription et l'M perdue au milieu de la deuxième ligne. Cette épitaphe, qui faisait partie du riche cabinet d'antiquités de feu M. le comte de Renesse-Breidbach, a été imprimée par Steiner dans son *Corpus inscriptionum roman. Rheni*.

(2) *Culinæ sunt in suburbanis loca publica inopum destinata funeribus*. (Ducange, *Glossar* ad v. *Culina*).

Culina, locus in quo epulæ in funere comburuntur. (Scheller, *Lexicon*, t I, in voce.)

. . . . D. d. I. O. M.
. . . . Voclaniorum culinam,
(vetus) tate conlabsam infra
(scripti) de suo restituerunt.

Suivent les signatures des habitants qui ont contribué à cette restauration (1).

On a avancé que, sur la hauteur qui dominait ce *vicus*, s'élevait un temple d'Apollon; mais ce n'est là qu'une conjecture qui repose uniquement sur le nom moderne de *Puls* ou *Polsberg* que porte cette colline. L'existence d'un temple de Mars sur le Marsberg, situé à l'est de la ville, n'a pas d'autre fondement. L'origine du nom de *heidenbrunnen* (fontaine païenne), qui est celui d'une source qui coule dans un vallon à gauche de la Moselle, est mieux constatée par les substructions romaines qui entourent encore son bassin.

M. Schneemann admet l'existence d'un second faubourg au sud de la ville, près de l'ancienne abbaye de Saint-Médard, où l'on a découvert à différentes époques des restes de bâtisses romaines; mais il rejette celle d'un troisième au nord, au delà du cimetière romain ou le long de la Moselle (2).

Passons maintenant à la description du *Bagacum Nerviorum*.

Si Trèves peut se vanter de posséder la seule basilique et la plus ancienne église qui existent encore en deçà des Alpes, Bavai à son tour présente le seul cirque subsistant de nos jours dans toute l'étendue de l'ancienne Gaule. De nombreuses découvertes archéologiques témoignent que la ville gallo-romaine, toute petite qu'elle était, était décorée non-seulement de plusieurs autres monuments et bâtisses remarquables, mais encore d'habitations construites avec plus de luxe que celles de Tongres et de Tournai. Nous décrirons d'abord le cirque, comme le plus important de tous ces édifices.

Le cirque de Bavai avait environ 277 mètres de longueur sur 92 mètres 33 centimètres de largeur, et l'arène 180 mètres sur 86.

(1) Hetzrodt, p. 98.

(2) Voir Schneemann, *das Röm. Trier*, p. 62-67.

Pour ne pas allonger outre mesure cet article, nous supprimons ici la description des monuments et antiquités remarquables qui s'observent aux environs de Trèves; elle se trouvera dans notre ouvrage, dont le premier volume est actuellement sous presse.

Les gradins, les loges ou *carceres* des chars et la *spina* (1) ont totalement disparu; mais, à l'exception de la face antérieure, les murs extérieurs subsistent encore en majeure partie. Construits en blocaille avec un revêtement de petit appareil en moellons, alternant de distance en distance avec deux rangs de grosses tuiles (2), ces murs sont flanqués, dans tout leur périmètre, de tours rondes peu saillantes, qui, bien que de même construction, paraissent néanmoins moins anciennes que le reste du bâtiment (3). Elles y auront été sans doute adossées comme contre-forts pour garantir les murs contre la poussée des gradins, peut-être aussi dans l'intention de faire de ce cirque un point de défense, destination qu'il eut certainement au moyen âge lorsqu'il porta le nom de château (4).

Dans les fouilles exécutées de 1826 à 1830, on découvrit un angle de la façade, un chapiteau et deux fragments de chapiteaux composites, et de vastes souterrains qui offraient deux galeries parallèles, partagées en deux nefs par des piliers carrés et régnant aux trois côtés du monument (5). Ces galeries étaient éclairées par des ouvertures en abat-jour et présentaient encore des traces de peintures à fresque. Leurs voûtes en briques s'appuyaient, d'un côté, sur les piliers et de l'autre, sur des pilastres adossés aux murs. Les piliers et les pilastres étaient bâtis, comme les murs extérieurs, en petites pierres cubiques avec chaînons de briques. Plusieurs renfoncements carrés, d'environ deux mètres de profondeur, avaient été ménagés dans la galerie du fond, répondant à l'hémicycle du cirque; d'autres, semi-circulaires, beaucoup plus larges et plus profonds, bordaient les galeries des côtés longs.

(1) On conserve, au musée de Douai, trois bornes de la *spina* en forme de pain de sucre.

(2) « Les parements extérieurs des murs du cirque se composent de treize rangs de petits moellons bleus placés entre deux lignes de grosses tuiles romaines servant à araser la maçonnerie de niveau. Ces rangs de moellons ont ensemble 4 pieds 8 pouces de hauteur, chaque moellon 4 pouces. Cette maçonnerie était posée sur une forte couche de mortier superposée à un massif de pierres brutes jetées à sec et encaissées entre deux petits murs servant des supports aux gros murs correspondant à leurs parements extérieurs. » (Niveleau, *Bavai ancien et moderne*, 1830. Msc.)

(3) L'architecte Niveleau a fait fouiller une de ces tours, dans laquelle il a trouvé une petite chambre très-bien maçonnée

(4) La rue qui conduit à ce monument s'appelle encore la rue du Châteiet.

(5) Voir Lebeau, *Bavai*, p. 34.

Deux entrées, l'une au midi, l'autre au nord, conduisaient à l'arène. Les fouilles constatèrent aussi que les murs du cirque, épais de 12 pieds, étaient doubles jusqu'à une certaine hauteur et que l'entre-deux offrait un couloir assez large pour y pouvoir marcher à l'aise (1). Ces galeries, espèce de *crypto-porticus*, servaient sans nul doute de promenoirs (2).

Le chanoine de Bast a prétendu, sans aucun fondement, qu'une partie du cirque était employée comme amphithéâtre (3). D'autres ont voulu retrouver, sans plus de raison, les restes d'un amphithéâtre dans des substructions découvertes, il y a deux siècles et demi, en reconstruisant l'église paroissiale, détruite en 1572. La vérité est que, jusqu'ici, on n'a découvert à Bavai ni vestiges d'amphithéâtre, ni restes de théâtre; il en est de même d'une naumachie dont des savants, sous l'influence de leurs préjugés classiques, ou trompés par les récits fabuleux des vieux chroniqueurs, ont doté gratuitement le chef-lieu de la Nervie.

Ceux qui n'ont pas voulu voir dans les substructions dont nous venons de parler les débris d'un amphithéâtre, ont prétendu y reconnaître ceux de thermes ou de bains publics; mais cette conjecture n'est pas plus fondée que la première. « Aussi, dit M. Lebeau, la description des bains de Bavai, insérée dans différents ouvrages, n'est-elle apparemment qu'un jeu de l'imagination (4). » Une des rues de la ville porte encore, il est vrai, le nom des

(1) L'architecte Niveleau a rendu un compte détaillé des fouilles du cirque dans son ouvrage encore inédit, intitulé : *Bavai ancien et moderne*, dont feu M. Crapé, maire de Bavai, possédait le manuscrit qu'il a eu l'obligeance de nous confier. M. Lebeau a fait aussi usage de ce travail.

(2) Niveleau rapporte que l'on trouva dans une des galeries deux masques d'hommes et un d'éléphant en pâte jaune (?) et trois morceaux de bronze du poids de cinq livres, provenant du manteau d'une statue colossale.

(3) Pour ce motif, il coupe, dans le plan qu'il donne du cirque, la moitié de l'arène par un mur hémisphérique destiné à porter des gradins, ne s'apercevant pas que, si cette subdivision avait existé, l'arène n'aurait pu servir à la course des chars. Du reste, il est fort probable que l'on a donné fréquemment des combats d'animaux et de gladiateurs dans le cirque, à défaut d'amphithéâtre.

(4) Lebeau, *Bavai*, etc., p. 30.

Dans une fouille faite en 1830 à proximité de l'église, on déblaya à 2 m. 50 cent. de profondeur, sous un pavé de larges dalles en pierre bleue, un hypocauste presque entier, formé de petits piliers carrés en briques portant un plafond bâti en grandes briques; mais il appartenait, suivant toute probabilité, à une habitation privée. Voir notre *Hist. de l'archit. en Belgique*, t. I, p. 110.

bains, mais nous ignorons à quelle époque peut remonter cette dénomination.

Un autre monument, dont l'existence n'a pas encore été contestée, aurait été une pierre milliaire située au centre du *forum* de Bavai et à laquelle venaient aboutir les sept prétendues voies antiques qui auraient conduit à la ville (1). Mais, à notre avis, tout ce qui a été écrit à ce sujet ne repose que sur une tradition fabuleuse rapportée par le chroniqueur Jacques de Guyse (2). La colonne posée au milieu de la grand'place de la ville actuelle et détruite au siècle dernier, ne datait que du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle et rien ne prouve qu'il y existât antérieurement une colonne milliaire remontant à l'époque romaine (3).

En 1716, on déblaya, dans le jardin du couvent des Oratoriens, situé à l'entrée du cirque, une aire large d'environ 80 pieds et beaucoup plus longue, pavée en dalles de pierres bleues grandes de plus de six pieds et qui était entourée d'une banquette ou gradin formée des mêmes pierres, large de quatre pieds et élevée de deux pieds et demi. De Bast la prend pour une palestre ou un gymnase, ce qui n'est guère vraisemblable (4). On déterra, au même endroit et à la même époque, six magnifiques chapiteaux de l'ordre composite. La face antérieure de l'un de ces chapiteaux est orné sous l'abaque d'une figure d'homme à mi-corps, vêtu de la chlamyde et portant sur la poitrine un poignard avec un baudrier; la face d'un autre offre une figure analogue de femme, couverte d'un voile (le *peplum*) et portant également un poignard (5). Les uns ont prétendu que les colonnes auxquelles appartenaient ces chapiteaux décoraient la façade du cirque, les autres qu'elles ornaient le monument, qui, d'après l'inscription suspecte que nous avons rapportée au chapitre précédent (6), aurait été érigé à Tibère (7).

(1) Voir Lebeau, *Bavai*, p. etc., 24.

(2) J. de Guyse, *Annal. hannoniæ*, l. I, c. 13 et 38. Voir aussi Bergier, *Hist. des grands chemins de l'empire*, liv. 1, ch. 26.

(3) Miræus, *Rerum belgic. chronicon*, ad ann. 614.

Le mauvais petit obélisque qui s'y voit aujourd'hui n'a été érigé qu'en 1816.

(4) De Bast, 2e supplément au *Recueil d'ant. rom. et gaul.*, p. 39.

(5) Ces chapiteaux se trouvent aujourd'hui au musée de Douai.

(6) Le chapitre qui traite de l'histoire des villes belgo-romaines.

(7) De Bast dit que les Oratoriens avaient placé cette inscription dans la mu-

Le fragment d'une inscription dédicatoire en l'honneur de l'empereur Alexandre Sévère fut découvert, en 1821, à plus de deux mètres de profondeur. Il n'y reste plus que les lettres suivantes :

CAES
RO ALEXAN
ICI AVG
NERVIOR

Un anonyme a essayé de la compléter ainsi :

IMP. CAES
M. AVR. SEVERO ALEXAN
DRO PIO FELICI AVG.
CIVITAS NERVIOR.

On a trouvé à Bavai quelques débris qui pourraient peut-être se rapporter à des temples, bien que les descriptions qu'on en a données soient trop confuses pour en tirer des notions un peu positives (1). La plus intéressante de ces découvertes est celle qui fut faite en 1772. On déblaya alors au midi et hors de l'enceinte de la ville les ruines d'un bâtiment carré d'environ 116 pieds de diamètre (2).

raille de leur jardin avec les statues de Tibère et de Livie. Ce savant se trompe : il n'y avait point de statues, mais les deux chapiteaux que nous venons de décrire et sur lesquels on a voulu reconnaître les effigies de Tibère et de Livie. D'autres y ont vu Jupiter et Junon.

Les faibles dimensions de l'inscription prouveraient que celle-ci, si elle n'est pas apocryphe, n'appartenait pas à un arc de triomphe, les inscriptions dédicatoires des monuments de cette espèce occupant une place beaucoup plus grande. Elle n'aurait pu servir qu'à un autel ou au piédestal d'une statue.

(1) Comme les chroniqueurs du Moyen-âge ont donné à Bavai sept ou huit chaussées, ils l'ont également gratifié de sept temples consacrés aux sept planètes. Il n'y a qu'un visionnaire comme Lambiez qui puisse ajouter quelque foi à des contes aussi puérils. Il y aurait lieu de s'étonner qu'un savant tel que de Bast ait reproduit, même avec l'expression du doute, les fables qu'un écrivain aussi peu judicieux et aussi méprisé débite sur quatre de ces temples, ceux de Vénus, de Jupiter, de Saturne et du Soleil, si ailleurs encore il ne donnait parfois des preuves d'une crédulité impardonable chez un homme de sa science et de son mérite.

(2) De Bast en fait un édifice de forme presque circulaire et orné d'un magnifique pavé en mosaïque. M. Lebeau a rectifié, d'après les notes de M. Carlier, curé de Bavai, ces erreurs et d'autres commises par De Bast dans la description de ce bâtiment. (Voir Lebeau, *Bavai*, etc., p. 28.)

On en détacha un pan de mur de 4 mètres de longueur, 2 de hauteur et 66 centimètres d'épaisseur, construit en pierres entremêlées de briques, liées par un ciment d'une extrême dureté. La face antérieure était ornée de trois arcades simulées dont deux cintrées et celle du milieu s'amortissant en fronton triangulaire; chacune de ces arcades était occupée par une peinture à fresque. Dans l'arcade droite était peinte la Fortune avec ses attributs, la corne d'abondance, le gouvernail et la roue; dans l'arcade centrale, Mercure, un caducée dans une main, une bourse dans l'autre, un coq à ses pieds; dans celle de gauche, un hibou, emblème de Minerve, reposant sur une guirlande de fleurs. Les couleurs avaient été mises à plat, sans dégradations et sans ombres (1). Ce monument si intéressant avait été conservé intact par les soins de M. Carlier, curé de Bavai, qui possédait une riche collection d'antiquités découvertes à Bavai, aujourd'hui réunie au musée départemental de Douai. Après son décès, il fut transféré dans un jardin, et ce transport, confié à un maçon ignorant, se fit avec tant d'incurie, que non-seulement les peintures ont entièrement disparu, mais que l'appareil primitif de la maçonnerie n'est même plus reconnaissable.

Miræus (Aubert Le Mire) dit avoir vu déterrer, en 1633, hors de la porte de Valenciennes, les substructions d'un vaste édifice orné de marbres et de colonnes (3). De Bast en fait un temple de Mars, d'après Lambiez (2). Les renseignements que l'on possède sur cette découverte, et que nous devons à Miræus et à Bucherius (Boucher), donnent lieu de croire, tout incomplets qu'ils sont, que c'étaient les restes d'une grande villa (4).

J'ai acquis à Bavai, en 1847, pour le musée d'antiquités de l'État plusieurs débris anciens que l'on pourrait prendre avec raison pour les restes d'un temple. Ce sont la tête d'une statue de femme, couverte d'un voile, plus grande que nature, en pierre,

(1) Lebeau, *Bavai*, p. 28.

(2) ... *Thermarum aut certe amplissimi palatii fundamenta, marmora et saxa prægrandia in agro suburbano ad portam Valentinianensem Bavaci, anno* 1633 *eruebantur, cum ad lustrandas illius loci antiquitates romanas, v. cl. Gaspare Gevartio comite, excurissem.* (Miræi *Rerum belgic. chronicon*, ad ann. 613).

Nuper, anno 1633, *juxta portam Bavaci Valencenensem ingentes cujusdam ædificii an palatii fundamenta detecta sunt, in quibus plures ductus et quasi viæ e marmore polito cum columnarum ingentium fragmentis.* (Bucherii *Belgium roman.*, lib. XVI, c. 7

deux tronçons de colonnes corinthiennes ou composites, de 0,56^{m} de diamètre, l'un cannelé, l'autre rudenté, ainsi que la partie supérieure et le piédestal d'une colonne dorique de moindre dimension (1). Ces fragments, tous en pierre de sable, ont été déterrés, avec beaucoup d'urnes, d'agrafes, d'épingles de tête et autres objets (2), dans un champ appartenant à un sieur Delbauve et situé à l'angle du chemin d'Audignies et de celui qui conduit à Pont-sur-Sambre.

Mais les seuls monuments positifs qui nous soient restés du culte public dans la cité nervienne, car je ne porte pas en compte une foule de figurines d'idoles en bronze et autres matières, sont un autel votif consacré au génie des Nerviens et portant pour inscription :

NERVINIS
C. IVL. (T)ER(TI)VS
V. S. L. M.

Et une autre pierre votive sur laquelle on lit :

P. VARRVSIVS LAVSIC. C. F.
EX IVSSV RELIGIONIS
PRO SALVTE MA
TERN. L. F. M. (1).

Dans une ville qui, indépendamment du siége épiscopal qu'elle paraît avoir eu dès le milieu du IVe siècle, a conservé d'autres traces qui ne permettent pas de douter que le christianisme n'y ait fleuri de bonne heure, il doit y avoir eu, sous la domination romaine, une ou plusieurs basiliques chrétiennes; mais il n'en reste aucun vestige et il n'en est fait mention dans aucun document ancien.

En 1762, un cultivateur des environs de Bavai découvrit dans un champ, à deux kilomètres de la ville, et à une profondeur de 1,62^{m}, un caveau carré en briques posées de champ, décoré

(1) Il y a, en outre, un lion tenant dans une de ses griffes la tête d'un bélier. Des groupes de cette espèce se remarquent fréquemment aux églises italiennes des XIe et XIIe siècles, où ils portent les colonnes des portails, mais le lion du Musée n'a jamais servi de support.

(2) Voir le catalogue du Musée, 2e section, n°s 108 à 193.

(3) Publius Varrusius Lausicus, fils de Caius a, par devoir de piété, élevé ce monument votif pour le salut de sa mère.

intérieurement de peintures à fresque que l'humidité avait fait disparaître en grande partie. Elle renfermait la curieuse épitaphe chrétienne suivante, datant du sixième consulat de l'empereur Honorius, qui tombe à l'an 404; ainsi peu de temps avant la destruction du *Bagacum Nerviorum*.

HIC DEPOSITVS IN P. LVCINIVS
SCRINIAR. BENE MERENS
D. HONOR. AVG. VI. C. S.
VIXIT ANNOS XXXXIIII
P. (1).

Dans ce tombeau, on trouva trois petites lampes sépulcrales de terre cuite, de la même forme et marquées du monogramme du Christ, une lampe de cuivre surmontée d'une croix, une bague d'or, sur le chaton en cornaline (rouge) de laquelle était également gravé le monogramme du Sauveur, enfin un grand nombre de vases.

Les tombeaux sont, comme de raison, les monuments antiques que l'on découvre le plus fréquemment à Bavai et dans les environs; mais, à l'exception de celui que nous venons de décrire, on n'en connaît jusqu'ici que deux qui portassent des inscriptions sépulcrales.

La première de ces épitaphes est double :

D. M.
Q. POMP. ET CRISPOE
TARQ. SECVNDAE
M. POMP. VICTOR.
PARENTIBVS F

D. M.
M. POMP. VICTOR
Q. C. R. C. N.
SIBI ET OCRATIÆ
SECOND. VXORI
VIVOS E.

La seconde porte :

DIS MANIBVS
IVLIAE FELICVLAE
C. IVLIVS VLPIANVS
FECIT

(1) De Bast en a donné la traduction suivante :

Ci-gît en paix Lucinius, préposé aux archives des lois impériales, homme de mérite, au sixième consulat de l'empereur Honorius Auguste, il décéda dans sa quarante-quatrième année.

De Bast, 2e suppl., p. 62. Lebeau, p. 49.

Elle est gravée sur un cippe de pierre bleue (1), de 1,35^{m} de hauteur, non compris le socle sur lequel il est posé et la plinthe qui le surmonte et dont l'amortissement paraboloïde tronqué est haut de 0,75^{m}. On retira de ce tombeau une urne de plomb (2) et quarante urnes de terre cuite, toutes remplies d'ossements brûlés, trois lacrymatoires en verre, deux grandes lampes en terre cuite et une monnaie du règne d'Hadrien qui sert à préciser l'époque de l'érection de ce tombeau (3).

Bavai était alimenté d'eau par un aqueduc de plus de deux myriamètres de longueur et dont il subsiste des vestiges considérables; il était en partie souterrain et en partie élevé sur des arcs construits en blocaille revêtue d'un parement régulier à petit appareil. L'emplacement de son réservoir ou château d'eau (*castellum*), à l'entrée de la ville, et la direction qu'il suivait dans la cité sont aujourd'hui inconnus (4).

En différents endroits de la ville, il existe, à plusieurs mètres au-dessous des caves des maisons, des conduits voûtés, con-

(1) Ce petit monument est aujourd'hui placé dans l'avant-cour du musée de Douai, où nous l'avons vu.

(2) Parmi les antiquités trouvées sur le champ du sieur Delbauve, que possède notre Musée d'antiquités, se trouve aussi une grande urne de plomb avec couvercle et rempli d'ossements calcinés sur lesquels sont déposés deux lacrymatoires.

(3) De Bast, 2e suppl., p. 22. Sur les autres découvertes de tombeaux faites à Bavai, voir le même ouvrage, pages 20, 28, 39, 44, 47, 48, 50, 61 et 81. A cette dernière page est mentionnée une sépulture découverte en 1770 près des remparts de la ville, sur la route de Cambrai, qui renfermait une urne de marbre portée par de petites colonnes et contenant les crânes de deux cadavres avec des monnaies portant l'empreinte d'Auguste. Ces médailles, si le tombeau se rapporte véritablement au règne de cet empereur, seraient, comme nous l'avons déjà fait observer, le plus ancien document d'une authenticité irrécusable qui concerne la ville de Bavai.

(4) Bucherius parle avec admiration de cet aqueduc dont il devait exister plus de vestiges de son temps que du nôtre. (*Belgium romanum*, XVI, 7 et de Bast, 2e supp., p. 15.)

De Bast s'est encore laissé induire en erreur par Lambiez dans la description qu'il donne de l'aqueduc et surtout des prétendus bains qui auraient été construits à son point de départ. Niveleau et M. Lebeau ont réduit les choses à leur juste valeur. « Au village de Flousies, à six lieues de Bavai, dit le premier, on voit un bassin circulaire d'antique construction, lequel produit plusieurs bouillons de sources d'eau très-limpide qu'un aqueduc amenait à Bavai, en passant sous le lit de la Sambre; on en remarque les ruines en traversant les villages de Neuf et Vieux Mesnil, ainsi que les bois. Les piliers qui en supportaient les arcades sont de la même construction que les murs du cirque. »

struits en moellon, hauts de deux mètres, larges de cinq et s'étendant dans des directions dont les éboulements empêchent aujourd'hui de suivre le tracé. Ils passent avec raison pour les anciennes cloaques de la cité gallo-romaine.

Ce que de Bast rapporte des souterrains qui se trouvent aux villages d'Houdain, de Bélignies-lez-Bavai est une pure fable empruntée au P. Lambiez, ce digne successeur des Rucleri et des Jacques de Guyse (1), et dont la raison égarée y voyait des corridors et oratoires consacrés aux divinités planétaires, un autel de Bélus, une rotonde avec un bassin destiné aux libations du veau d'or, etc. Les fouilles que l'architecte Niveleau y a exécutées, en 1826, ont prouvé que ce n'étaient que de simples carrières à chaux, et les seuls vestiges de l'industrie humaine qu'elles ont mis au jour sont le fragment d'une marmite en fer de fonte, quelques tessons de grosse poterie en terre jaune et beaucoup de coquilles d'huîtres. « En général, dit Neveleau, la partie que l'on peut parcourir de ces souterrains se compose de plusieurs passages, chambres et grandes salles, sans régularité de plan, séparées les unes des autres par de grosses masses de roches informes, de piliers ayant sur le haut une partie saillante comme le chapiteau, mais sans aucune apparence d'une architecture quelconque ; on trouve dans quelques-unes de ces salles des renfoncements pratiqués dans les murailles comme des niches; ils servaient probablement de lieu de repas; on y remarque encore les banquettes taillées au dépens de la roche : elles sont proprement taillées avec un outil tranchant. » Les habitants croyent que ces galeries, appelées *trous des Sarrasins* (2), conduisent jusqu'à Saint-Ghislain, distant de trois lieues, et qu'une d'elles doit être fermée par une porte de fer.

Nous avons dit que plusieurs découvertes constataient que le

(1) De Bast, 2e suppl., p. 28.

(2) Ce nom de sarrasin donné par la tradition à toutes les constructions romaines, tant à Bavai qu'à Famars et dans d'autres localités, est évidemment synonyme d'infidèle et de païen ; dans ce sens, château des Sarrasins, cimetière des Sarrasins, est l'équivalent de château et de cimetière romains ou païens. (Voir ce que nous avons dit à ce sujet dans les *Bulletins de l'Académie,* tome XIV.) Les thermes de Paris portaient aussi au Moyen-âge le nom de palais des Sarrasins.

Les gens du peuple à Bavai et les paysans des environs donnent le nom de *Mahomets* aux monnaies romaines. Il y existe une tradition d'après laquelle chaque sultan doit, à son avénement à l'empire, jurer qu'il reprendra la ville de Bavai.

Bagacum gallo-romain étant orné d'habitations construites avec plus ou moins de luxe; cette observation ne s'applique toutefois qu'à un petit nombre de ces bâtisses, car, comme nous l'avons observé sur les lieux, la généralité des maisons était d'une architecture simple et construite sur une très-petite échelle; celles d'un ordre supérieur, connues jusqu'ici, se réduisent même au nombre de quatre, et c'est leur riche pavé en mosaïque qui seul leur assigne ce rang. La première de ces mosaïques fut découverte en 1751. Elle avait 4 m. de long et 2 m. 50 de larg. L'encadrement, richement orné de fruits, d'animaux et autres sujets, entourait trois figures, une femme et un homme nus et un esclave ou un guerrier tenant une haste (1). La seconde, déterrée, en 1785, dans la terre dite à trois coins, occupait une surface de trente pieds carrés et représentait une chasse. On déblaya la troisième, en 1790, dans le jardin du sieur Herouard, juge de paix. On y voyait une femme assise sur un lit antique. La quatrième fut trouvée, en 1828, dans un jardin de la rue des Gommeries, à huit pieds sous terre. Elle formait le pavé d'une chambre basse à laquelle on descendait par un escalier en pierre. On n'en mit au jour qu'un fragment de 2 m. 50 sur 2 m. 20. L'encadrement était composé de rinceaux de couleur blanche sur fond bleu. Dans le champ se trouvaient deux colombes et un poisson de couleur blanche, bleue et rouge (2).

Nous avons vu, en 1847, un second fragment de cette mosaïque qui venaît d'être déblayé; il avait 4 m. 70 de longueur sur 4 m. de largeur. Le champ en était presque entièrement détruit. La bordure contenait une inscription dont nous avons encore pu lire les lettres : MODICV I. F. (3).

On a trouvé à Bavai une immense quantité de monnaies gauloises et romaines; le plus grand nombre de ces dernières dataient du

(1) Niveleau et Lebeau, parlent d'une superbe mosaïque découverte en 1772; c'est évidemment celle qui devait orner le temple dont nous avons parlé plus haut, mais dont M. Lebeau nie ailleurs l'existence.

(2) Niveleau et Lebeau, p. 47.

(3) C'est dans les déblais de cette habitation que nous avons recueilli beaucoup de débris de peintures murales, que nous avons déposés au Musée d'antiquités. Elles présentent cette particularité assez curieuse, que, sur la première peinture, on avait déposé une nouvelle couche de ciment peinte d'une seule couleur, et, pour qu'elle adhérât mieux à la première couche, on avait fait avec un marteau des entailles à cette dernière.

règne de Domitien, de Trajan, d'Adrien, de Gordien, de Posthume et de Constantin (1). Les plus récentes appartiennent à celui d'Honorius et d'Anastase (2). La plupart sont en bronze.

Le nombre de pierres gravées, de statuettes et d'objets de toute nature en bronze, en marbre et autres matières, déterrés dans cette ville gallo-romaine, est aussi fort considérable; mais, comme ils n'intéressent point la topographie de la cité antique, outre que les bornes de notre ouvrage ne permettraient pas d'en donner tous les détails, nous n'avons pas à nous en occuper ici (3). Il suffira de mentionner, comme objets d'antiquité d'un genre tout spécial, plusieurs cachets et étiquettes de médecins oculistes ou de pharmaciens. Les étiquettes étaient écrites sur de petites feuilles d'un schiste blanchâtre et ont été recueillies, la plupart, en 1836 (4).

Il y a bien peu de choses à dire sur la topographie de l'ancien *Cameracum* (5). Comme Tournai, élevé subitement du rang de simple station à celui de ville, mais dans des temps malheureux et peu d'années avant la chute de l'Empire, la nouvelle cité des Nerviens fut loin d'atteindre l'importance et la prospérité comparative du nouveau chef-lieu de la Ménapie. Elle resta jusqu'au règne de Charlemagne une chétive bourgade qui aurait été alors entourée de murs. L'évêque Dodilon agrandit cette enceinte en 850, et l'évêque Gerard la compléta en 1030 (6). Quant aux

(1) Voir De Bast, 2e suppl., p. 29, 40, 42. 43, 44, 45, 47, 48, 51 et 57.

(2) *Ibid.*, p. 29, 59. Lebeau, p. 69.

(3) On les trouve, d'ailleurs, décrits la plupart dans le 2e suppl. de De Bast, p. 30 à 39, 41, 43, 44 et 57; dans l'ouvrage de Niveleau, p. 58.

Le fils de M. Crapé possède et continue à enrichir le beau cabinet d'antiquités qu'il a hérité de son père. Il serait à désirer que l'on publiât une description de cette précieuse collection. Les objets décrits par De Bast comme faisant partie du cabinet de M. Carlier, curé de Bavai, se trouvent aujourd'hui au musée de Douai, dont, à notre connaissance, il n'existe pas de catalogue.

(4) Voir Lebeau, p. 61.

(5) Dans le chapitre de notre ouvrage qui traite de l'histoire des villes romaines de la Belgique, nous avons dit comment la station de *Cameracum* fut érigée en cité en remplaçant Bavai comme chef-lieu de la Nervie.

(6) *Vetustissimus scriptor* (apud Pithœum) *sub annum* 740 *meminit castri cameraci; alius* (dipl. stab.) *castelli cameracensis; undè colligis illo tempore castellum duntaxat fuisse comformiter annalibus qui referunt à Carolo Magno Cameracum mœnibus instructum* (Annal. Tornac. mss.), *quæ extensa à Dodilone episcopo, ita ut fanum Auberti concluderetur*. (Chron. Camerac, a° 850). *Gerardus autem, eo*

édifices publics que le *Cameracum* gallo-romain a pu ou dû posséder, il n'existe ni documents anciens de quelque valeur, ni découvertes archéologiques qui puissent répandre la moindre lumière sur cette question (1).

A.-G.-B. Schayes.

nomine episcopus, reliquam urbis partem ligneis sepimentis fossisque cinxit (ibid, a° 1030), *quibus ejusdem nominis mediate successor muros turribus instructos substituit* (ibid a° 1081). (Gramaye, *Cameracum*.)

(1) Carpentier, dans son *Histoire de Cambray et du Cambresis* (Leyde, 1664), gratifie le *Cameracum* romain d'un capitole, d'un amphithéâtre, de bains, d'aqueducs et de souterrains merveilleux. De tout cela, il n'existe, et il n'a probablement jamais existé, que quelques restes d'égouts. (Voir E. Bouly, *Hist. de Cambrai et du Cambresis* (Cambr. 1842), t. Ier.

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

DESSINS.

AUGUSTINS (GRANDS-). — Les bâtiments de ce couvent, placés presque au centre de Paris et construits sous Charles V, renfermaient de vastes salles, où l'État et le clergé tenaient de temps à autre des assemblées solennelles, à la condition, du moins je le suppose, d'une indemnité aux religieux. Le chœur, ainsi que la nef de l'église, n'avait qu'une voûte de bois en forme de coque de navire renversé, comme celle de la grand'salle du palais de Justice à Rouen.

Je connais un assez grand nombre d'estampes, mais fort peu de dessins, qui concernent ce couvent, démoli en 1811 et remplacé par la halle à la Volaille. J'ai cité deux ou trois tableaux où on l'aperçoit de loin, sur le quai qui portait son nom, mais ces vues générales ne donnent de son apparence extérieure qu'une idée imparfaite; les estampes nous en fourniront des images spéciales plus précises.

J'avais remarqué vers 1840, je ne sais plus en quelle collection, un plan géométral manuscrit, levé en avril 1731 et très-détaillé, de l'ensemble des bâtiments des Grands-Augustins, mais il m'a été impossible de le retrouver pour le décrire. Dans le recueil in-folio de la *Topogr. de Paris,* au Cabinet des Estampes (quartier de l'École de médecine, fol. 13) est une petite esquisse à la mine de plomb, sans ligne d'encadrement, représentant l'ancienne flèche de l'église, dégradée par un coup de tonnerre qui la frappa, je ne sais précisément en quelle année, car l'inscription en tête du dessin ne porte aucune date. On y lit : « Clocher et partie de l'église des Grands-Augustins, où « l'on voit ce qui a été détruit par le tonnerre du... jour de la « Fête-Dieu. »

(1) Voir la livraison d'août.

Le *Journal d'un bourgeois de Paris* sous Charles VI et VII signale deux accidents de ce genre arrivés à ce clocher, l'un, le 13 juin 1428; le second, le 30 mai 1449. Ce dernier advint vers quatre heures du soir. La foudre « découvrit tout le clo-« chier des Augustins d'ung costé et d'autre et rompist le bras « à ung Crucifix sur l'autel et abbaty de la couverture du mous-« tier grant partie. » Sur le dessin en question le clocher est dépouillé de ses ardoises, ainsi qu'une portion voisine de la toiture qu'il domine. Le dessinateur aurait-il eu pour but de représenter l'événement du xve siècle? ce n'est guère probable. Il aura voulu conserver le souvenir d'un effet de la foudre produit de son temps, c'est-à-dire sous Louis XV, avec des circonstances analogues à celles de l'accident constaté en 1449.

Quoi qu'il en soit, cette esquisse a pour nous une certaine importance, en ce qu'elle nous donne une idée probablement exacte de la construction de ce clocher obéliscal. Il était octogone, ainsi que le soubassement de pierre ou de charpente qui le soutenait. Ce soubassement, percé à jour, présentait sur chaque face, à sa naissance, deux ouvertures de front, de forme ogivale, et, au-dessus, deux arcades étroites et trilobées ; c'était une imitation de l'élégante flèche qui s'élançait, avant 1790, de la croisée du transept de Notre-Dame. Celle des Grands-Augustins se dressait sur le comble du chœur de l'église, comble plus élevé que celui de la nef; cette disposition est fort commune au xive siècle. On la voit figurer, mais sans détails précis, sur des estampes d'Israël Silvestre, Pérelle et autres. Sur la vue qu'en a fait graver Millin, vers 1789, l'ancien soubassement, vaguement dessiné, porte, non plus un clocher, mais un petit dôme en forme de cloche, établi sous Louis XV, probablement après le dégât occasionné par la foudre, dont le dessin signalé serait un souvenir.

On trouve dans le même volume un projet, dessiné à la plume, de M. de Cotte, pour la *restauration* (vers 1731) de l'église des Augustins. Un autre dessin, lavé à l'encre de Chine, représente quatre des fenêtres ogivales du chœur ou de la nef à l'état restauré, c'est-à-dire dépouillées de leurs élégantes broderies de pierre et de leurs splendides vitraux. Suivent deux esquisses, offrant la coupe de bâtiments à réparer. L'une donne le profil du dortoir des religieux, au-dessous duquel est le réfectoire, grande

salle soutenue au milieu par un rang de piliers. Telle était en général au Moyen-âge la disposition des réfectoires, et il en existait en ce genre quelques-uns d'un aspect vraiment grandiose, comme celui de Saint-Martin des Champs, aujourd'hui bibliothèque du Conservatoire des Arts et Métiers.

Sur l'autre esquisse est tracé le profil d'un bâtiment à trois étages; sous les combles est établie la bibliothèque des religieux; au-dessous est encore un dortoir, divisé en cellules; enfin, le rez de-chaussée, « servant de salle pour les assemblées, » comme l'indique le dessinateur, est partagé en deux dans sa longueur par un rang de piliers placés au centre. Dans un texte qui suit, d'une écriture de la fin du XVIIIe siècle, il est question de l'embellissement de deux salles pour l'ordre du Saint-Esprit, d'après un projet « extrait des registres du couvent, en date du 21 juillet 1732. »

Je ne crois pas avoir noté aux Archives, dans la section topographique, de plans concernant les Grands-Augustins ; néanmoins je n'oserais l'affirmer, vu que j'ai perdu six ou sept titres de pièces, copiés sur le catalogue par fiches du département de la Seine (1).

Ave-Maria. — Je ne cite ce monastère, élevé sous saint Louis pour une communauté de Béguines et « restabli de neuf en 1461, » selon Corrozet, que pour rappeler un plan géométral des Archives, coté IIIe classe, n° 739, dont j'ai reproduit un calque dans mes *Dissertations sur les enceintes de Paris*. Ce couvent avait pour limites à l'orient le gros mur de Philippe-Auguste, flanqué de deux tours cylindriques, dont une subsiste toujours dans la caserne dite de l'Ave-Maria. L'autre tour, située à l'angle nord-est de l'enclos du couvent, n'existe plus, mais le mur légèrement cintré d'une maison de la rue des Prêtres-Saint-Paul, qui jadis s'y appuyait, en a gardé l'empreinte. Or, sur le plan, levé vers 1700, cette tour est nommée : *de Montgommery;* elle servait alors de cage à un escalier aboutissant à la plate-forme du gros mur, sur lequel était établi un corridor.

Je n'ai pu parvenir à trouver aucun renseignement écrit sur

(1) Cette perte ne saurait se réparer qu'à la condition de revoir toutes ces fiches, partie de plaisir dont je me priverai, vu qu'en ce moment j'ai bien d'autres recherches à poursuivre.

l'origine de cette dénomination, et je serais ravi qu'un amateur du vieux Paris en rencontrât quelqu'un dans un mémoire contemporain du XVIe siècle. Quand Henri II fut blessé mortellement à la tête par le comte Gabriel de Montgomery, seigneur de Lorges, capitaine de sa garde Écossaise, il paraît naturel qu'on ait songé à détenir provisoirement l'auteur de ce meurtre involontaire. Supposerons-nous qu'on l'enferma dans cette tour, assez voisine de la lice où fut donné le tournoi ? Mais on eût pu trouver, ce me semble, au palais des Tournelles, un lieu tout aussi convenable. D'ailleurs, près de l'église Saint-Paul existait encore, c'est probable, l'ancienne prison de Saint-Éloy, où furent massacrés en 1418 les partisans du duc d'Armagnac. En attendant que lumière se fasse, je prends le parti d'admettre que de Montgomery laissa son nom à deux anciennes tours de la capitale (1). Ce qu'il y a de très-probable, c'est que le nom donné à celle de l'Ave-Maria n'a point été inscrit au hasard.

Le susdit plan n'offre du reste que quelques détails d'une portion très-limitée du monastère, dont on voit l'ensemble tracé, mais d'après une bien plus petite échelle, sur l'Atlas de Verniquet. J'ai visité, vers 1846, plusieurs cours de la caserne, et n'ai rien remarqué, en fait d'anciens bâtiments, que l'intérieur de la tour murale encore debout, dont l'extérieur est incorporé à une maison de la rue des Jardins. Néanmoins, il doit rester, je le présume, plusieurs débris gothiques, plus ou moins défigurés et dissimulés sous un plâtre moderne.

Bastille. — On a noirci bien du papier au sujet de la Bastille, avant ou après Millin ; on l'a tant de fois représentée sous toutes ses faces, sur d'anciennes miniatures, sur des plans de Paris, sur des estampes ; on a, à l'époque de sa démolition (2), prodigué au public tant d'images, de médailles, de dessus de tabatières, de reliefs, voire de boutons d'habits, où on la voyait

(1) On sait que la grosse tour de la Conciergerie du Palais, d'où Montgomery sortit en 1576 pour être décapité, a retenu son nom. Cette tour, dont nous signalerons deux dessins, fut détruite un peu après l'incendie de 1776 qui l'avait endommagée.

(2) On lit dans un article de la *Gazette des Tribunaux* (25 nov. 1842) que la maison de la rue de Tracy, n° 7, a été bâtie avec des pierres de la Bastille. J'ignore où ce journal a pris ce renseignement.

soit debout, soit à l'état de ruine, qu'en vérité citer des dessins de cet édifice, c'est se fourvoyer dans un lieu commun, c'est encourir l'indifférence du lecteur tant soit peu initié à l'archéologie parisienne. Aussi bien en ai-je déjà trop parlé dans cette revue et ailleurs, sans compter qu'à propos du Catalogue des estampes, je serai forcé d'y revenir. J'ai donc retranché du présent article la description de plusieurs dessins, description que j'avais eu la bonhomie de rédiger, sans songer qu'elle ne fournirait aucun document inédit, après tant de reproductions. Je dirai donc ici fort peu de chose de l'extérieur de cette célèbre prison d'État, et rien de son inséparable compagne la porte Saint-Antoine, celle, s'entend, qu'on rebâtit sous Louis XIV, époque où fut abattue une autre porte plus ancienne, contemporaine de Charles VI, et très-imparfaitement connue dans ses détails.

Pour signaler du neuf sur la topographie de la Bastille et de ses accessoires, il faudrait trouver des dessins antérieurs au moins à l'an 1660, et mieux encore, pour la curiosité de l'archéologue, au règne de François Ier. J'ai néanmoins à mentionner quelques plans géométraux manuscrits, conservés au Cabinet des Estampes, soit dans la collection topographique de Paris (tome II, du quartier de l'Arsenal), soit dans un grand portefeuille supplémentaire, du 31e au 36e quartier. Parlons d'abord de ceux renfermés dans ce portefeuille.

L'un d'eux, de 92 centimètres de long sur 61 de large, lavé avec soin, ne contient que le bâtiment de la Bastille et le fossé qui l'entourait; son échelle doit être approximativement de 4 à 5 centimètres pour mètre. Quant à sa date, non indiquée, elle est de 1789 ou un peu antérieure à cette année. Les huit tours y sont désignées par des noms particuliers que Millin et autres nous ont assez fait connaître et qu'il serait superflu de rappeler ici. Le plan, tel qu'il apparaît, offre tous les détails du rez-de-chaussée, c'est-à-dire de la portion des murailles au niveau des deux cours et du tablier du pont-levis; mais ce tracé est exécuté sur une feuille mobile, annexée au plan : si l'on soulève cette feuille, collée par un de ses bords, on découvre dessous un second plan : celui des cachots inférieurs au pavé de la cour et dont le sol est de plain-pied avec celui des fossés.

Il est regrettable qu'on n'ait pas appliqué aux autres étages supérieurs ce système de superposition : nous eussions pu visiter

toutes ces chambres redoutables, que certains prisonniers ont eu le triste privilége de connaître à fond. Le dessinateur a eu soin d'indiquer toutes les vis qui établissaient une communication entre tous les corridors et reliaient entre eux les divers étages de ces huit formidables cylindres de pierre. Au bas du plan sont 46 renvois écrits en ronde et de main de maître, renvois correspondants aux lettres et chiffres tracés sur les diverses parties de l'édifice.

Passons à une autre feuille. On y voit figurer le plan géométral de la plate-forme de la Bastille, hérissée de cheminées de brique, de lanternons et de guérites de pierre. Sur une autre est tracé un plan, levé vers 1700, où le bâtiment de la Bastille est d'assez petite dimension ; mais, en compensation, on distingue en détail le bastion à deux faces qui la précédait à l'est, et, dans toute sa longueur, le large fossé qui débouche encore aujourd'hui dans la Seine, avec le petit bastion casematé qui servait de dépôt de poudre et celui, de forme irrégulière, qui fortifiait son extrémité. On y voit de plus figurer l'ensemble des bâtiments du Petit Arsenal, et, en retour d'équerre, le Grand Arsenal, avec son enfilade de cinq cours.

Le tome II du quartier de l'Arsenal renferme, entre autres dessins sur la Bastille, deux plans géométraux manuscrits, sans date, et assez inhabilement lavés de plusieurs teintes. Ils furent présentés, lit-on sur le titre du haut, à M. le Gouverneur, par N. S. Chalandat. On peut leur attribuer la date approximative de 1750. Du reste, l'examen des armoiries qu'on y voit tracées (celles sans doute du gouverneur) pourrait fournir, au besoin, une date plus précise. L'un d'eux nous offre le plan détaillé de la plate-forme, et une note nous apprend que (à l'époque où il fut levé) il y avait dix canons sur les tours (1), et que la garnison se composait de soixante-dix soldats. L'autre dessin, représentant le rez-de-chaussée de l'édifice, est d'un faible intérêt, vu

(1) On comprend que des canons placés à cette hauteur (environ 34 mètres) ne pouvaient guère servir qu'à faire du bruit dans les fêtes publiques. Qu'on se figure un canon plongeant sur la place et faisant feu. Ses projectiles causeraient peu de mal, et son affût risquerait fort de faire un saut de carpe et d'écraser les canonniers. La prise de ce fort n'est pas un *fait d'armes* sérieux, bien qu'il y eût alors onze canons, je crois, sur la plate-forme. Le petit bastion de l'est, garni de ces onze pièces, eût été autrement difficile à prendre que la Bastille elle-même.

qu'on en trouve de plus détaillés et de plus précis ; mais un point curieux mérite notre attention.

Ici figure, comme sur beaucoup d'autres plans, une arche de pierre, adhérente au mur de contrescarpe du fossé, mur qui soutenait les terres du bastion placé devant l'édifice. Cette arche, tronçon d'un ancien pont dormant, faisait face à la porte établie jadis entre les deux tours du milieu, en saillie sur la ligne de la façade orientale. La baie de cette porte, surmontée de cinq statues sous un arc ogival, était murée déjà au XVIIe siècle. Il est hors de doute que, dans l'origine, un pont de pierre, suivi d'un pont-levis, y aboutissait directement, puisque les deux tours saillantes, les premières construites, étaient destinées à servir de porte de ville (1). Or, sur ce dessin, on distingue, au fond du fossé, les restes de plusieurs autres piles de pierre, dont la position nous apprend qu'à une certaine époque un pont dormant en zigzag allait aboutir, non pas entre les deux tours du milieu, mais bien à une entrée ouverte entre la plus orientale de ces tours et celle de l'encoignure sud-est, dite de la Comté.

Cette disposition stratégique ne doit pas nous surprendre : loin d'être une exception, c'était la règle. Elle avait pour but d'obliger les assaillants, qui voulaient forcer l'entrée, de se présenter de flanc aux défenseurs du fort. On trouve, en effet, sur les plans détaillés et en élévation de la Bastille, les traces d'une porte à cet endroit, au dehors comme aussi à l'intérieur, du côté de la grande cour. Cet édifice, qui en 1789 n'avait plus qu'une seule entrée, entre les deux tours formant la façade du sud, en avait jadis possédé une sur chaque face et même deux sur celle qui regardait le faubourg Saint-Antoine. J'ai plusieurs fois disserté sur les diverses portes de cette forteresse, notamment dans un article relatif à une fête qu'on y donna en 1518 (*le Pays,* numéro du 4 avril 1856), mais alors je n'avais pas remarqué le curieux renseignement fourni par le plan que je viens de signaler.

Je citerai encore un autre petit plan manuscrit, du même recueil, d'environ 40 centimètres sur 29, teinté de carmin et représentant la coupe longitudinale des huit tours. Ces tours étant mises à découvert dans toute leur hauteur, leur construction

(1) Cette porte ou *bastide* dite Saint-Antoine, annexée à la nouvelle enceinte commencée sous le roi Jean, devait remplacer la vieille porte Baudets ou Baudoyer placée près de la rue Culture-Sainte-Catherine.

intérieure est facile à saisir. On remarque que les deux en saillie vers l'est, les premières bâties, je le répète, pour constituer la porte Saint-Antoine, se composent de deux hauts étages voûtés en ogives aiguës avec arêtes à nervures. Plus tard on a doublé le nombre des étages au moyen de planchers rapportés.

Quant aux six autres tours, construites en même temps et d'après un plan uniforme sous Charles V, elles furent dès l'origine, du moins c'est probable, divisées en cinq étages dont le dernier, sous la plate-forme, est voûté en forme de dôme un peu surhaussé, nommé *calotte*. C'était dans une de ces chambres, je crois, qu'était enfermé Latude, quand il opéra son audacieuse évasion. Le quatrième étage de chaque tour, d'après le plan que nous analysons, avait un double plancher, formant un vide d'environ un mètre. Dans plusieurs ouvrages sur la Bastille, il est question de cette disposition, postérieure sans doute à l'époque de Charles V.

J'ai parlé de cinq étages : c'est y compris les cachots qui, souterrains du côté de la cour, avaient leur sol de niveau avec le fond des fossés. Je ne crois pas qu'il ait existé, comme on l'a avancé, un autre étage de caveaux complétement souterrains; du moins le plan qui nous occupe ne les a pas figurés. Au reste, les cachots situés au-dessous du pavé de la cour pouvaient passer pour de véritables oubliettes assez malsaines, puisqu'une étroite fissure y laissait à peine parvenir un faible rayon de lumière et une très-chétive portion d'air, infecté par un ruisseau fétide, qui serpentait à travers les herbes du fossé.

Quand un jour on remuera, pour y bâtir, le terrain aujourd'hui occupé par les piles de bûches du chantier dit de la Bastille, on retrouvera sans aucun doute quelques vestiges de ces cachots, car les démolisseurs de la *prison de la tyrannie* auront renoncé à arracher du sol les dernières racines de l'édifice de Charles V. N'était-ce pas assez d'avoir rasé les huit tours et leurs courtines, comblé les fossés, et préparé sur leur emplacement un terrain uni, où les patriotes purent se livrer à des danses pittoresques, à des rondes échevelées?

Ce plan manuscrit est sans date; il aura été dressé probablement vers l'époque de la démolition. Il mérite d'être reproduit par la gravure, s'il ne l'a point encore été, ce que je n'oserais affirmer, car on s'est de nos jours occupé souvent de la Bastille.

Avant de fermer le volume du quartier de l'Arsenal, signalons un plan manuscrit et détaillé du gros bastion à deux faces, situé au nord de la Bastille, au delà de la place où commençait le faubourg Saint-Antoine. Il se nommait depuis Henri II le grand *boulevard* ou *boulevert* Saint-Antoine, dénomination qui a entraîné La Tynna dans une singulière méprise : il a cru que l'avenue ou cours planté d'arbres, ainsi nommé aujourd'hui, datait du temps de Henri II. Ce plan, tracé à la plume et lavé d'encre de Chine, remonte aux premiers temps de Louis XIV, car, si mes souvenirs ne me trompent pas, il n'est pas encore garni d'un double rang d'arbres. Il m'a semblé assez curieux à consulter.

Quelques lignes encore avant de quitter la Bastille. M. Danlos, marchand d'estampes, possédait, l'année dernière, et possède peut-être encore, un assez grand dessin à la sépia, qui représente une cour bordée de hautes murailles, formant çà et là des ressauts, et percées de longues baies rectilignes, le tout offrant l'aspect d'une ruine, due à la main de l'homme plutôt qu'à celle du temps. Serait-ce une vue de la démolition de la Bastille, prise de l'intérieur de la grande cour? L'examen minutieux des détails m'a convaincu que ce dessin est relatif à un autre événement, étranger peut-être à l'histoire de Paris. Il est impossible de reconnaître dans ce cadavre d'édifice celui de la Bastille, puisqu'aucune portion de tour cylindrique ne ressort sur la surface de ces murs, dépouillés de leurs revêtements et en partie démantelés; d'ailleurs, la Bastille fut démolie étage par étage, et s'abaissa progressivement sur toute la surface de son plan général. On n'y peut voir non plus le squelette d'un édifice incendié, car la fumée y eût laissé les traces d'un dépôt noirâtre qui n'existent pas. En un mot, c'est un dessin *à deviner* (comme j'en possède plusieurs), dont le sujet peut se révéler un jour par sa confrontation avec une autre pièce, pourvue d'une inscription authentique. Les costumes de quelques personnages qui visitent ces ruines indiquent l'époque de Louis XVI.

Bayeux (Collège de). — On voit encore en ce moment (juin 1857), mais on ne verra peut-être plus dans quelques mois, rue de la Harpe, ancien n° 93, vis-à-vis des bâtiments du collége Saint-Louis, jadis d'Harcourt, une porte encadrée d'un arc ogival à plusieurs rangs de moulures. La voussure de l'arc, qui a peu

de profondeur, retombe de chaque côté sur une double colonnette à chapiteau orné de feuillages. La baie de la porte, en arc légèrement cintré, introduit dans une étroite et sombre cour, qui établit une communication entre la rue de la Harpe et celle des Maçons-Sorbonne.

A la naissance de l'arc ogival est sculpté de côté et d'autre un haut-relief de pierre; à droite, on distingue un aigle qui soumet et menace un lion couché; à gauche, un lion debout qui déchire je ne sais quel quadrupède étendu sous ses griffes. Dans le plein ou tympan de l'ogive est creusée une petite niche, d'une ouverture également ogivale, et ornée de deux minces colonnettes. En 1839 un tableau (l'enseigne d'un maître d'armes ou d'un estaminet) masquait cette niche aujourd'hui libre, mais vide de la statuette de la Vierge ou d'un saint quelconque qui la décorait autrefois. Au-dessous est incrustée une plaque de marbre noir où se lit, gravée en creux, cette inscription, en majuscules romaines, refaite sous Louis XIII ou XIV : « COLLEGIVM / BAJOCENSE / FUND. ANNO 1308. »

Telle était la porte d'entrée de cet ancien collége. Quant au bâtiment qui la surmonte aujourd'hui, il est d'une construction peu ancienne : c'est une surface de pierre, insignifiante, percée de fenêtres dépourvues de toute espèce d'ornements.

Dans la crainte que personne ne songeât à dessiner avant sa démolition cette sorte de petit portail, curieux échantillon du XIVe siècle, j'en ai fait moi-même un médiocre croquis il y a environ quinze ans. Il est probable que, depuis, un artiste bien avisé aura eu l'idée d'en prendre une esquisse. S'il disparaissait tout à coup un beau matin, à l'insu des amateurs du vieux Paris, il serait regrettable qu'il n'en restât aucun souvenir, vu que les restes de notre ancienne architecture civile sont devenus fort rares à Paris.

J'ai vu, il est vrai, il y a quelques années, un dessin de cette porte (chez M. Muller peut-être); malheureusement le dessinateur n'avait nullement fait sentir les sculptures décrites ci-dessus, dont les sujets avaient sans doute un sens allégorique. Espérons qu'un photographe ira braquer l'œil si clairvoyant du daguerréotype en face de cette porte, avant l'heure de sa démolition, qui ne peut tarder à sonner, au train dont on bouleverse tout ce pauvre quartier Saint-Jacques.

Parlons maintenant d'un autre débris du même collége, qui n'a plus à redouter la pioche du démolisseur : il n'existe plus depuis le mois de juin 1845. Je vais me charger de son oraison funèbre, autrement dit faire ressortir les qualités qu'il possédait de son vivant et que sauront apprécier les archéologues. A l'époque où j'allais écouter à la Sorbonne MM. Villemain, Thénard et Gay-Lussac, vers 1829, je traversais tous les jours les deux étroites cours servant de passage, cours bordées de bâtiments modernes. Un seul, qui regardait le nord, avait survécu à la ruine des anciennes et solides murailles du collége de Bayeux. De ce côté s'ouvrait une des entrées intérieures de l'édifice. Le corps de logis, dont ses ornements égayaient la triste surface, subsiste toujours, mais défiguré par une hideuse excroissance de plâtras, qui remplit presque la petite cour d'où l'on pouvait contempler la porte gothique que je vais décrire (1). Elle donnait accès à un escalier dont la cage n'offrait de curieux que son *arbre* de chêne sculpté en torsade. Le sommet de la baie d'entrée, en forme d'arc surbaissé, était entouré d'une double moulure surmontée d'une pointe en accolade, et reposant de part et d'autre sur un socle ou piédouche de pierre. Sur chaque socle était sculpté un écusson où apparaissait un relief assez fruste, représentant une vache ou un taureau ; au-dessus de l'accolade, un autre écusson, soutenu par deux chérubins debout, offrait des armoiries (peut-être des armes parlantes), effacées à tel point qu'il m'a été impossible d'y rien déchiffrer. Plus haut on voyait une niche, où l'on avait fourré une Vierge moderne, en plâtre et sans caractère. Cette niche, fort remarquable par son haut dais de pierre découpé à jour et brodé de délicats ornements, était formée de deux petites arcades en ogive, à pointe prolongée, accouplées de biais, de manière à ressortir en triangle sur le nu de la muraille légèrement creusée. Les retombées de l'arc s'appuyaient d'une part sur de frêles colonnettes, adhérentes au mur, et d'autre part, se confondant en une pointe, constituaient un gracieux pendentif.

Ces deux arcades étaient surmontées de trois étages d'arcs en ogive trilobés, réunis par d'autres ornements à jour, difficiles à

(1) J'ai cru longtemps que ce pavillon en appendice masquait seulement l'ancienne porte, mais j'ai pu me convaincre que la riche ornementation qui l'accompagnait n'existe plus.

décrire, d'où résultait un fouillis d'élégantes découpures. L'ensemble, de forme obéliscale et prismatique, était couronné d'un panache de feuilles recourbées.

Je n'ai jamais, je l'avoue, rencontré de lignes plus rebelles aux efforts du crayon; c'était un tel entrelacement de segments de cercle et de fleurons, encroûtés de poussière, que j'en devinais plutôt que je n'en déchiffrais les sveltes contours. Aussi n'ai-je pu produire en 1839 qu'une esquisse timide, incertaine, et d'une perspective équivoque. Néanmoins je ne crois pas avoir oublié ces petits riens qui font connaître une époque, soin que ne prennent pas toujours les artistes, partisans en général d'une exécution rapide de l'ensemble après un examen superficiel des détails.

A gauche de cette décoration, au rez-de-chaussée, était percée une baie de fenêtre longue et de forme ogivale, fermée de vitres modernes; elle subsiste encore aujourd'hui. A droite bâillaient, superposées et séparées par un grand intervalle, deux autres baies de même forme, mais très-basses et sans vitres, destinées à donner du jour et de l'air à l'escalier.

J'ai, depuis 1839, acquis un petit croquis de cette porte moins *inartistique* que le mien; mais la décoration qui la surmonte est d'un vague désespérant. La courbure de l'arc est trop cintrée; on ne distingue rien sur les petits écussons latéraux, etc., de sorte que mon esquisse, malgré ses défauts de touche et de perspective, en apprend davantage à l'archéologue.

M. Destailleurs possède aussi de cette porte un petit dessin à la mine de plomb exécuté avec finesse. S'il était reproduit, avec quelques détails de plus que fournirait le mien, on pourrait donner aux amateurs une idée exacte de ce débris du vieux collége. Peut-être un architecte, dessinateur patient, en a-t-il relevé le portrait; mais je doute, vu son exposition au nord dans une cour obscure, qu'un photographe ait essayé, avant 1845, d'en saisir l'image, d'autant plus qu'à cette époque les daguerréotypes et les daguerréotypeurs étaient deux machines (qu'on me pardonne le mot) encore fort imparfaites.

Benoît (Église Saint-).—Inutile de m'étendre ici sur l'architecture de cette église, reconstruite sous François Ier : Millin, dans ses *Antiquités*, et M. Alb. Lenoir, dans sa *Statistique*, en ont reproduit

les détails intérieurs et extérieurs. Je me bornerai à signaler une esquisse à la mine de plomb (30 centimètres sur 24), de la collection de M. Destailleurs, exécutée peut-être par le dessinateur Goblain. On y voit de trois quarts la façade de cette église, dans laquelle on *bâcla* (pour emprunter une expression à M. Victor Hugo) un théâtre, qui s'ouvrit le 18 mars 1832 et n'eut jamais de succès. Arrivons tout de suite au point curieux de ce dessin.

En face du portail de l'église une baie toujours ouverte conduisait, par une allée étroite et mal éclairée, de la cour dite le cloître Saint-Benoît à la rue de Sorbonne. Cette allée, je l'ai parcourue au moins mille fois, entre 1827 et 1829. Or, sur ce dessin la baie est décorée d'une sorte de portail, d'un style analogue à celui de l'église qu'elle regardait. Elle est encadrée dans un arc ogival, retombant sur des faisceaux de colonnettes. Au-dessus de la pointe de l'ogive, prolongée en accolade, est placé l'écu de France. Plus haut s'élance un second arc en forme de poire, dont la pointe allongée est décorée de plusieurs étages de fleurons épanouis. De chaque côté de ces deux arcs superposés s'élèvent des piliers ou contre-forts à moulures, que couronnent des clochetons panachés sur leurs arêtes. Cette porte, en harmonie avec la façade de Saint-Benoît, a-t-elle réellement existé, ou n'est-elle qu'une fantaisie du dessinateur? C'est ce que je ne saurais décider. Je ne me souviens pas d'avoir jamais remarqué cette pompeuse décoration qui, même en 1827, aurait dû fixer mon attention, vu que dès lors je ne passais jamais devant un débris gothique sans l'examiner avec intérêt.

M. le baron Jérôme Pichon possède un dessin au crayon et au trait, qui représente le même point de vue que le précédent; mais qui est de plus petite dimension et dont les lignes sont plus nettes et mieux arrêtées. L'entrée du passage du cloître Saint-Benoît est ornée du même portail. Sur le mur septentrional de l'église on remarque une enseigne qui se voyait encore vers 1840, celle de « Boucher, maître d'armes, rue Saint-Jacques, n° 113. » Le dessin de M. Destailleurs, inachevé sur certains points, paraît être un croquis d'après nature; l'autre probablement en est une copie réduite, destinée peut-être à être gravée dans la suite de Vues de Paris de M. Goblain.

Je pourrais citer ici plusieurs autres dessins relatifs à l'intérieur de l'église Saint-Benoît, qui fut occupée par un forge-

ron avant d'être plus complétement profanée par l'installation d'un théâtre de grisettes ; mais, les détails que présentent ces dessins ayant été reproduits par la gravure, je ne m'occuperai plus de Saint-Benoît que dans la catégorie des estampes.

En 1843 j'ai visité une étroite galerie voûtée à nervures, faisant suite à l'allée de la maison n° 104 de la rue Saint-Jacques (1). Cette galerie était une dépendance des charniers du cimetière Saint-Benoît. Quant à l'emplacement de ce cimetière, je l'ai reconnu dans une petite cour sombre et moussue, à laquelle aboutissait l'allée du n° 108 ; dans un coin s'arrondissait la margelle d'un ancien puits.

Bernardins (Collége des). — Ce collége ecclésiastique fut fondé au XIIIe siècle ; au XIVe, un pape et un cardinal, qui l'avaient habité, le firent rebâtir avec une magnificence qui malheureusement n'arriva pas à maturité. L'ensemble grandiose resta, toujours à l'état d'ébauche, comme une belle statue qui n'est pas encore sortie du marbre ; ce qui en a survécu, bien que défiguré par diverses transformations successives, n'en est pas moins un curieux spécimen d'architecture claustrale.

L'église, dont il ne subsiste plus que quelques traces insignifiantes, était remarquable par les belles proportions de sa haute et longue nef dont la moitié seule fut achevée dans sa masse, sinon dans ses détails. Si les fonds destinés à la finir n'eussent été pillés pendant les troubles du règne de Charles VI, si, de plus, elle eût échappé aux pioches de 1793, Paris posséderait aujourd'hui un monument intermédiaire entre la Sainte-Chapelle et Saint-Eustache. Quelques estampes nous donneront une idée de son état au XVIIe siècle. Sous Louis XVI on ne l'appelait déjà plus que « les ruines des Bernardins. » De nos jours on eût abrité et disputé aux ronces ces grands arcs solides qui ne demandaient pas mieux que de vivre.

En fait de dessins concernant cette église, je citerai d'abord une gouache sans inscription, attribuée à Demachy, laquelle *peut-être* représente l'intérieur de la nef vers 1780. Une suite

(1) Les numéros des maisons sont de vagues indices à Paris, où le numérotage change si souvent ; mais on peut se rendre compte du point désigné, en consultant le plan de Paris de M. Jacoubet, dressé vers 1836, avec indication des numéros. Je prie les amateurs du vieux Paris de ne pas oublier cette remarque.

d'arcades, vues en enfilade, repose sur des piliers ronds sans ornements caractéristiques. La voûte de bois est trouée et délabrée de toutes parts; entre les piliers rampent des masures en planches déjetées; autour des baies sans réseaux de chaque fenêtre retombent en festons des touffes de plantes pariétaires dont le dessinateur a été prodigue. Comme aucun détail particulier ne ressort sur le nu de cette architecture, comme aucun *paysage* lointain n'aide à reconnaître la position de l'édifice, il n'est pas sûr que ces ruines monotones ne soient pas une pure composition. Aussi n'ai-je pas été tenté d'acquérir cette gouache, que possède peut-être encore un marchand de cartes et d'estampes du quai Voltaire.

Un dessin à l'encre de Chine (19 centimètres sur 13 et demi), appartenant à M. Destailleurs et signé *Sarrazin* 1783, représente une partie des ruines de l'église des Bernardins, comme l'indique une inscription contemporaine. On voit fuir devant soi quelques arcades reposant sur des piliers formés de faisceaux de colonnettes. Ces piliers ne ressemblent guère à ceux du dessin précédent, qui sont de simples cylindres, mais le point de vue embrasse ici sans doute une portion du chœur. Du reste, aucun détail saillant n'attire l'attention.

Je possède un dessin au crayon noir, portant au haut cette inscription : « Reste de l'église des Bernardins à Paris en 1801, » et rappelant assez le genre des lithographies éditées par Bourgeois vers 1820. Au delà d'un mur et au-dessus de quelques masures de plâtre, s'élèvent deux hautes travées ogivales et les arrachements de l'arcade d'une troisième. Le vide d'une de ces travées a été muré et converti en une habitation à plusieurs étages; au-dessus de son ogive est établi un logis qui s'étend sur la travée voisine, laquelle, restée à claire-voie, ressemble à un porche très-élevé. Les arcs, que séparent des contre-forts, ont pour supports, comme sur le dessin précédent, des colonnettes en faisceaux, et les arêtes des voûtes sont bordées de nervures; sur la droite s'élancent trois hauts peupliers, peut-être imaginaires.

Ces arcades hardies, qui révèlent une église importante, appartenaient sans doute au chœur, la seule portion voûtée en pierre, et vantée par les historiens de Paris du dernier siècle, si peu prodigues d'éloges, comme on sait, à l'égard du style gothique. Une petite eau-forte gravée au commencement de notre siècle

représente aussi ces deux travées, mais prises d'un autre point de vue.

En avril 1841 j'ai fait une tournée archéologique dans ces parages. Je ne rencontrai d'autres traces de la nef de cette longue église qu'un pilier rond, son chapiteau formant l'encoignure d'une maison n° 12, à l'entrée du passage dit du *Cloître des Bernardins*. Ce pilier, haut d'environ sept mètres, n'a jamais supporté d'arcade; c'était un des derniers élevés du côté de l'ouest. La même maison conservait encore deux grands arcs en ogives incorporés à sa façade méridionale (1).

J'entrai dans un chantier (toujours subsistant) et, vers l'endroit où aboutissait le chevet, je dessinai un haut mur construit d'assises régulières et regardant le nord, sur lequel ressortaient, indiquées par des moulures, deux grandes arcatures ogivales, dont une seule est entière aujourd'hui. Ce mur est le débris d'un bâtiment, placé entre le chevet de l'église et la sacristie, dont je vais parler bientôt.

Sur cette face, à une hauteur de douze ou quinze mètres, était percée une ouverture rectiligne (aujourd'hui murée), dont le vide laissait entrevoir les degrés d'une vis de pierre. Plus bas, sur une portion de surface concave, couraient obliquement des vestiges de moulures en zigzag, indiquant trois spirales d'un escalier qui aboutissait à celui plus étroit que je viens de signaler. Les historiographes parisiens du dernier siècle citent un certain escalier *à double-viz* comme la merveille du couvent des Bernardins; j'en avais probablement les débris sous les yeux (2).

Rue de Poissy, n° 10 (aujourd'hui 18), je rencontrai un bâtiment en retour d'équerre vers le sud, par rapport à l'axe de l'église : c'était la sacristie, qui subsiste encore, mais ne conserve plus, au dehors, qu'une partie de l'aspect qu'elle offrait en 1841, époque où je l'ai dessinée de mon mieux. On l'aperçoit au delà d'un mur, qui la sépare de la rue (3). Cet édifice est remar-

(1) Ces restes se voient encore; seulement la maison porte le n° 18.

(2) On voit encore une partie de ces zigzags.

(3) Depuis 1841 on a planté, devant ce bâtiment et celui qui lui fait suite au sud, des arbres déjà fort élevés qui finiront par les masquer complétement. Le tout appartient, depuis la suppression du couvent, à la Ville, qui en a fait successivement un dépôt de farines, un magasin d'huiles pour l'éclairage, une école primaire, et enfin une caserne de sapeurs-pompiers, qu'on y voit en ce moment.

quable par trois larges arcades de front, à cintre surbaissé, sorte de portique qui sert d'appui à une terrasse et de base à un bâtiment, moderne je crois, à un seul étage, dont les chambres sont de plain-pied avec la terrasse. Au fond de chaque arcade, qui ressemble à une vaste niche isolée, se dessine en relief, sur la muraille, la ligne d'un arc ogival. Deux de ces arcs, sur mon dessin, sont subdivisés en trois compartiments par trois autres petits arcs de même forme, retombant sur de frêles colonnettes. Peut-être autrefois ces arcs étaient-ils à claire-voie, décorés de sveltes réseaux de pierre et de vitraux, auxquels plus tard on aura substitué un mur plein, percé seulement de petites ouvertures carrées dans les tympans aveuglés de la grande ogive. Peut-être aussi n'exista-t-il dès le principe que des arcatures ou fenêtres simulées.

Le grand arc du milieu était le plus orné des trois. Les ogives de subdivision avaient leurs pointes en accolades, et leurs contours étaient dentelés de délicats trilobes. Ces derniers détails n'existent plus, et mon dessin en est peut-être l'unique souvenir. On a percé, dans les tympans des arcs, de grandes fenêtres à six vitres, qui éclairent en ce moment l'appartement du capitaine des sapeurs-pompiers. Un officier de service m'a fait voir l'intérieur de ce logis, établi dans le bâtiment de l'ancienne sacristie partagée en deux étages. Les chambres du premier ont de curieux plafonds, tout ondulés de voûtes à nervures entrelacées, et si solides, qu'on pourrait se croire au donjon de Vincennes. Le portique envahi en partie par des plantes grimpantes, la terrasse et le bâtiment en retrait, tout cet ensemble, vu du dehors, affecte une physionomie italienne et ressemble assez à une villa des environs de Rome, établie dans une ruine d'aqueduc restaurée. On dirait que l'architecte a rappelé à dessein le souvenir du pays qu'habitaient les deux bienfaiteurs du collége.

Au delà du mur de clôture, commence, annexé au portique décrit, un très-long bâtiment qui s'étend le long de la rue de Poissy sans être parallèle à son axe, car il s'en écarte à mesure qu'il avance vers le sud. Son pignon méridional était flanqué autrefois d'un pavillon carré en encorbellement, qui a été démoli. Le premier étage, couvert d'un haut comble de tuiles (aujourd'hui refait et beaucoup plus bas), servait de dortoir aux étudiants-Bernardins. Au rez-de-chaussée était leur réfectoire, un des plus

vastes et des plus curieux débris du Moyen-âge encore subsistants à Paris. Le tout malheureusement a été défiguré à diverses époques, sous prétexte de réparation et d'appropriation à de nouveaux besoins.

Le dortoir, remanié pour servir aux écoles gratuites, a perdu nécessairement sa physionomie claustrale. Vingt-quatre (ou vingt-neuf) ouvertures ogivales, percées sans aucune prétention à la symétrie, éclairaient ce premier étage, partagé probablement en cellules. Plusieurs de ces fenêtres ont été murées, d'autres repercées de forme rectiligne; aucune n'a conservé le moindre échantillon de ses anciennes vitrines (1).

Cette même année 1841, je visitai le réfectoire en compagnie de M. Rébillot, alors colonel de la garde municipale, amateur passionné des restes du vieux Paris. La salle servait de magasin pour l'éclairage à l'huile de la capitale, car le gaz ne courait pas encore jusqu'aux extrémités de nos faubourgs, surtout du côté de la rive gauche. Une partie de la longue salle était donc encombrée de barils d'huile, aux exhalaisons nauséabondes, et, si j'ai bonne mémoire, de monceaux de réverbères réformés. On y commençait des réparations : circonstance qui me chagrina fort, car à cette époque M. Lassus était presque le seul architecte habile à traiter le style Moyen-âge, et nos vieux édifices estropiés étaient en général confiés à de terribles chirurgiens.

Le réfectoire recevait du jour d'une file de dix-sept grandes fenêtres ogivales, percées dans une épaisse muraille, consolidée, entre chaque baie, par des contre-forts qui montaient jusqu'au comble. Partout, bien entendu, des vitres modernes avaient remplacé les petits losanges enchâssés dans des résilles de plomb. Quelques fenêtres néanmoins avaient conservé (et conservent encore) leurs réseaux de pierre; mais ces découpures, ébauchées seulement, n'étaient pas évidées; elles attendaient le ciseau de l'ornemaniste. La vieille salle était encombrée, pas assez pourtant pour empêcher le regard d'embrasser l'ensemble des trois

(1) A cette heure, ces fenêtres, refaites encore depuis 1841, sont toutes à peu près uniformes. En 1841 on lisait au bas d'un fronton (abattu depuis) qui surmontait la porte cochère attenante au mur : ÉCOLE DES BERNARDINS. Cette école, confiée aux soins de l'humble corporation des Frères, faisait contraste avec l'importance de l'ancienne institution, dirigée par d'illustres professeurs de théologie, dont un devint le pape Benoît XII, celui-là même qui fit reconstruire le collége.

nefs ou allées, formées par un double rang de seize colonnes. Ces sveltes supports monolithes, d'une hauteur approximative de trois mètres, étaient couronnés de chapiteaux dont on devinait la structure à l'état d'embryon : ils devaient se composer d'une dizaine de palmettes, galbées en forme de crosses. Entre le chapiteau et le fût de la colonne, apparaissaient des traces de plomb. Ces trente-deux piliers soutenaient les retombées de voûtes entrelacées avec grâce, bordées sur leurs arêtes de bourrelets destinés à devenir des nervures, et s'appuyant du côté du mur sur des piédouches qui attendent encore le sculpteur.

Je viens de parler au passé, et pourtant le bâtiment est toujours debout; mais on l'a tant remué depuis 1840, du rez-de-chaussée à la toiture, que ma description exacte en 1841 ne l'est plus à certaines égards en 1857 (1). Au reste j'aurais pu me dispenser peut-être de la faire, puisque M. Alb. Lenoir a publié l'élévation de ce réfectoire tel qu'il était dans son origine. Une estampe fidèle parle mieux et plus vite aux yeux, que deux pages de texte à l'imagination du lecteur. Assurément, si j'avais, dès le jeune âge, cultivé le dessin et pratiqué l'art du graveur, j'aimerais mieux offrir aux amateurs du vieux Paris une planche exacte, qu'une page de description ; mais le sort en a décidé autrement: je ne me suis exercé à dessiner qu'avec des mots; aussi m'efforcerai-je désormais, pour tirer bon parti de ce mode de s'exprimer, de donner le plus possible de ces renseignements que le crayon ne saurait fournir.

Sur ce, j'abandonne le couvent des Bernardins pour n'y plus revenir qu'à l'article *Estampes;* je lui souhaite de ne jamais se trouver dans l'axe d'un projet, plus ou moins opportun, et je termine en signalant quatre plans géométraux manuscrits qui le concernent et qu'on voit aux Archives. J'en ai pris note, mais ne les ai pas examinés. — Plan levé en 1678, IIIe classe, n° 115, — autre de 1698, n° 113, — autre de 1743, n° 115, — de 1743, n° 114, — de 1779, n° 117.

(1) Aujourd'hui une portion des piliers se trouvent engagés dans des cloisons de plâtre qui empêchent de voir l'ensemble. Je viens de retrouver dans mes notes l'indication d'une pièce que je n'ai pas eu le temps de consulter : c'est le rapport de M. de Montalembert sur l'état des bâtiments des Bernardins en 1845. (Voir l'*Alliance des Arts* du 10 août de cette année-là.)

Blanche (Maisons dites de la Reine-). — Si l'on devait espérer de trouver à Paris une maison qui eût été authentiquement habitée par une reine Blanche quelconque, c'était dans la rue de ce nom, au haut du faubourg Saint-Marceau ; mais je n'ai jamais de ce côté rencontré le moindre vestige d'une demeure attribuable, soit à Blanche de Castille, mère de saint Louis, soit à une veuve de l'un de nos rois (1). Si le dire des portiers, mâles et femelles, était article de foi, on compterait à Paris un assez bon nombre d'hôtels de la Reine-Blanche, mais par malheur les traditions recueillies par ces bonnes gens sont fondées sur des méprises ou sur de fragiles hypothèses. J'en signalerai deux, qui ont été désignés sous ce nom par de graves historiographes parisiens.

Le premier était situé au coin de la rue Saint-Hippolyte et de celle des Marmousets-Saint-Marcel ; on le nommait aussi, et certes bien à tort, maison de Saint-Louis. Depuis 1844 il n'en reste plus, sur cette dernière rue, qu'un bâtiment, remarquable par ses fenêtres à croisillons de pierre, construit vers la fin du xve siècle, ou au commencement du xvie, mais non pas à coup sûr au xiiie siècle. Quand les autres corps de logis subsistaient, leur ornementation révélait la même époque.

C'était une de ces propriétés seigneuriales, où l'on allait *s'esbattre* et qu'on nommait *Folies* (2). Elles se pressaient en ce quartier, au xve siècle. C'était alors sur les bords de la Bièvre que la noblesse se réfugiait pendant l'été pour échapper aux fétides exhalaisons des rues centrales. Le fait est que la position était et est encore ravissante, et plus d'un bourgeois parisien, aujourd'hui même, y transporterait volontiers ses pénates, si le quartier avait les avantages d'autrefois ; il abonde en souvenirs du vieux Paris, mais aussi en tanneries infectes.

Le bourg de Saint-Marcel était l'Auteuil du Moyen-âge. Des

(1) Selon Sauval, l'hôtel de la Reine-Blanche, situé dans cette rue, aurait été le théâtre du funeste accident qui ôta la raison au roi Charles VI, et ce roi en aurait lui-même ordonné la démolition.

(2) Le mot *folie* signifie : maison de plaisance, où l'on jette le masque de la gravité. Il y avait jadis *lez-Paris* un assez grand nombre de ces folies, nommées : Méricourt, Regnault, Gobelin, etc. M. A. Bouchardat, dans son *Traité de chimie* (édit. 1848, p. 465), avance que l'établissement de teinturerie de Gilles Gobelin parut une entreprise si téméraire, qu'on nomma sa maison *Folie-Gobelin*. Erreur étymologique, bien pardonnable à un chimiste qui n'est pas tenu d'être antiquaire.

fenêtres des maisons, situées près du moulin de Croulebarbe, au champ de l'Alouette, sur la butte aux Cailles, etc., on découvrait le profil de la capitale, océan de toits aigus, hérissé de plus de deux cents clochers, frappés en plein midi par les rayons du soleil, le tout encadré par les collines, rangées sur divers plans, de Meudon, Saint-Cloud, Sannois, Montmorency, Montmartre, Belleville, du mont Louis et de Charonne. C'était des asiles champêtres fort pittoresques, et ceux qui connaissent ce site conviendront que les seigneurs de la cour de Charles VI avaient bon goût. Mais c'est qu'alors, sans doute, la petite rivière, qui l'arrosait, coulait limpide, et n'avait sur ses bords ni lavoirs de laines, ni tanneries, ni laboratoires de teinturiers. Ses environs offraient une mosaïque de clos (dont quelques noms subsistent encore), de prairies, de petits parcs, de vergers, de délicieux bosquets. Le double bras de la Bièvre serpentait au milieu des pâquerettes, tandis qu'aujourd'hui, siècle d'industrie, il traîne, entre deux levées de pierres noirâtres et imprégnées de miasmes malsains, ses eaux plombées, livides, épaisses, ici ternies par le savon, là brunies par le tan, partout infectées par le lavage de peaux saignantes ou de laines putrides.

La propriété en question, sise rue des Marmousets, aboutissait vers l'ouest à un bras de la Bièvre, au delà duquel s'étendait son jardin, contigu au mur de clôture des Cordelières. Je vais la décrire telle que je l'ai vue.

La baie de la porte d'entrée (1) faisait face, avant 1789, au portail de l'église Saint-Hippolyte. Elle avait la forme d'un arc surbaissé, dont l'archivolte consistait en un faisceau de moulures, retombant sur des culs-de-lampe, décorés de larges feuilles galbées et renversées. Je viens de revoir chez M. A. P. M. Gilbert une petite peinture à l'huile, représentant cette porte, telle que je l'ai vue plusieurs fois.

M. Destailleurs possède une esquisse au crayon, intitulée : « Couronnement de la porte d'une maison située en face de l'église Saint-Hippolyte. Sept. 1818. » La baie est surmontée d'un grand arc ogival, dit : en doucine (en forme de poire), accosté de clochetons, avec une statue de saint dans le tympan. Il ne

(1) Aujourd'hui le corps de logis où s'ouvrait la porte cochère est remplacé par une maison de moellons, en retrait, occupée par une manufacture de produits chimiques et portant le n° 7.

s'agit pas ici, je pense, de la principale entrée de l'hôtel qui nous occupe. Pour moi, je n'ai jamais remarqué cette ornementation. Aurait-elle disparu entre 1818 et 1840, époque où j'ai visité cette maison pour la première fois? C'est peu probable; je croirais plutôt que le susdit dessin représente une porte intérieure, que je citerai bientôt, sinon celle d'un autre hôtel.

Après avoir franchi une voûte, on se trouvait dans la cour. On laissait à gauche le profil du bâtiment à croisillons de pierre, qui subsiste encore, et l'on apercevait devant soi un pavillon sans ornements, suspendu en appendice et soutenu au sud par un pilier de pierre carré. Ce pilier était décoré de sculptures, où dominaient l'ogive et les panaches de feuillage. Si l'on montait quelques degrés, on était sous le pavillon, dans un petit vestibule. Ce perron couvert était bordé, sur la gauche (côté du sud), d'un mur d'appui incliné, portant sur son rampant arrondi l'effigie d'un lévrier couché. En face de soi s'ouvrait la porte d'une cage d'escalier. La baie en arc déprimé était, comme sur le dessin cité ci-dessus, surmontée d'une arcature en forme de cloche ou de poire, terminée par un panache brodé de touffes de feuilles et de chimères recourbées en volutes. A main droite, une autre porte, placée en retour d'équerre, était couronnée d'une ornementation un peu différente. Elle était remarquable par son vantail de bois sculpté, offrant trois étages de statuettes de saints (trois ou quatre de front) placées dans des niches. Ce vantail m'a toujours semblé d'une exécution antérieure à l'époque du bâtiment, mais, ne pouvant le revoir, je n'oserais l'assurer. M. Arnaud, tanneur, propriétaire de cette maison en 1840, me disait qu'on lui avait offert 1,200 francs de ce battant de porte. J'ignore qui l'aura acheté lors de la démolition. Il est gravé, si j'ai bonne mémoire, dans les *Monuments inédits* de N. X. Willemin.

Les curieux vulgaires se bornaient à jeter un coup d'œil sur les ornements de ce petit portique, mais les antiquaires pur sang allaient plus loin : ils s'engageaient dans l'escalier à vis, dont la cage, fort peu attrayante vue du dehors, contenait à l'intérieur, au sommet, un intéressant détail. Après avoir escaladé une soixantaine de marches, on avait, au-dessus de sa tête, une voûte de pierre sculptée, figurant un berceau de feuillage. Le noyau de pierre, formé par la superposition de chaque marche dansante, se prolongeait au delà du dernier degré sous forme d'un pilier

cylindrique. Cette sorte de svelte piédestal portait la statue, un peu plus petite que nature, d'un jardinier tenant dans ses bras un seau (ou une corbeille?) d'où s'échappaient trois robustes pieds de lierre, enroulés en spirales, lesquels, se disjoignant à une certaine hauteur, se subdivisaient en branches feuillues et s'épanouissaient sur toute la voûte.

Cette disposition, qui rappelle le donjon de l'hôtel de Bourgogne (rue Pavée-Saint-Sauveur), produisait un effet gracieux et pittoresque. Un de mes grands regrets d'antiquaire, c'est de n'en avoir pas fait faire un dessin exact; heureusement M. Albert Lenoir, si j'ai bien compris ce qu'il m'a dit à ce sujet, doit en publier un qu'il possède, dans sa *Statistique monumentale* (1).

Cette curieuse maison fut démolie en 1844, pendant que je faisais une tournée en Belgique. Selon plusieurs historiens, notamment Germain Brice, elle aurait été le théâtre du funeste accident qui occasionna la démence de Charles VI, le 1er janvier 1393 (ou plutôt 1392, puisque l'année conservait alors son millésime jusqu'à Pâques de l'an suivant), mais rien n'est moins certain. En tout cas, il faudrait admettre qu'elle a été rebâtie. Gilles Corrozet assure, dans son édition de 1561, fol. 131 verso, je ne sais d'après quel document, que la maison dite de la Reine-Blanche (située, je suppose, rue du même nom) où le roi faillit être brûlé, fut « razée rez pieds rez terre. »

M. de Gaulle avance, dans une de ses notes, que la maison de la rue des Marmousets fut habitée probablement par la reine Marguerite de Provence, veuve de saint Louis (qui portait le deuil en blanc, selon l'usage); il aurait dû ajouter qu'elle fut remplacée depuis, vers l'an 1500. Un acte que cite Du Breul atteste que cette reine donna en 1294 sa maison aux Cordelières; or, celle-ci a toujours été en dehors de la clôture de ce couvent. Son nom est, je le présume, fondé, ainsi que celui de maison de Saint-Louis (2), sur une fausse tradition, ou lui vient d'une reine en deuil, vivant à une époque plus moderne. S'il s'était trouvé en

(1) Un de mes amis de collége, professeur au Lycée Bonaparte, m'a décrit une cage d'escalier décorée du même sujet, qu'il a vue à Dijon. J'ai visité deux fois les vieux édifices de cette ville, mais n'ai pas souvenance d'avoir remarqué ce détail.

(2) Germain Brice prétend (1684) que cette maison a été bâtie sous saint Louis. Cette assertion prouve simplement son inaptitude à juger de l'architecture gothique. Brice est peut-être le premier auteur qui l'ait signalée.

quelque endroit des armoiries, on aurait pu en savoir davantage; mais, pour mon compte, je ne me souviens pas d'en avoir remarqué la moindre trace.

Il nous reste, sur cet hôtel, vu de la cour, plusieurs estampes. La plus détaillée est une lithographie de Delpech d'après le dessin de Rouargue (vers 1836); mais ce dessin n'est pas très-fidèle et a été arrangé pour l'effet. Quant aux détails, ils ont été quelquefois mal compris. Par exemple, à l'effigie d'un lévrier couché sur le rampant du mur d'appui du perron, on a substitué une statuette de chérubin étendu sur le dos. C'est une méprise; j'ai examiné de près ce détail cinq ou six fois, et j'y ai toujours vu un lévrier, en partie mutilé, mais très-reconnaissable.

L'aquatinte médiocre, gravée vers 1808, qu'on trouve dans le *Tableau de Paris* de M. de Saint-Victor, représente l'ensemble des côtés nord et est de la cour. Quant aux détails, ils sont sèchement et gauchement rendus. J'ai vu plus d'un artiste dessiner cette cour; à coup sûr, il en doit exister quelque part des croquis exacts, mais où les trouver? Quelqu'un aura-t-il eu, avant 1844, l'idée de daguerréotyper sur plaque cette habitation monumentale? J'en doute, vu que l'invention était encore presque à son origine. Le fait pourtant n'est pas impossible; celui qui en posséderait une représentation photographiée ferait grand plaisir aux amateurs du vieux Paris, s'il la faisait graver.

Aucun des anciens plans généraux de Paris n'a représenté ni même désigné cette maison. On en a tracé le plan géométral, dans un des treize volumes in-folio manuscrits, conservés au Cabinet des Estampes, et intitulés : *Limites de Paris,* recueils de plans, dressés de 1724 à 1726, par les architectes Beausire père et fils. On y apprend simplement qu'en 1724 cette maison appartenait au sieur Loinville, teinturier.

Dans son voisinage, rue des Gobelins, existait autrefois une autre habitation fort curieuse, qui faisait face à la rue des Marmouzets, et dont je n'ai jamais vu que l'emplacement vide. Au rapport de vieillards du quartier, elle était à l'intérieur ainsi qu'au dehors ornée de nombreuses sculptures. C'est peut-être même cette maison, sinon celle dite de la Reine-Blanche, qui a donné son nom à la rue des *Marmousets,* mot qui désigne des figures sculptées tenant des banderoles, ou *phylactères,* chargées d'inscriptions. Aujourd'hui le vide est rempli par un grand bâti-

ment de plâtre. La cour de la maison contiguë vers l'est offre, à l'intérieur, des bâtiments d'un style assez ancien, et la porte cochère, du côté de la rue, est ornée encore de deux marmousets sculptés sur bois, dont j'ai vu un dessin, chez M. Destailleurs, je crois.

Sur le plan (gravé) de la Cité par l'abbé Delagrive, on voit figurer sans désignation une étroite impasse qui, de la rue des Deux-Ermites se dirige vers celle de Perpignan. Cette impasse, qui a disparu depuis l'établissement de la rue de Constantine, était en 1841 fermée d'une barrière de planches. Les voisins lui donnaient par tradition le nom de : la Reine-Blanche. Cette dénomination ne prouve rien, mais le nom de la rue très-proche, dite des Marmousets, semble attester l'existence d'un ancien hôtel orné de sculptures. Cet hôtel aurait-il été l'habitation ou la propriété d'une reine Blanche? C'est une question que la découverte d'anciens actes pourrait seule résoudre.

Il me reste à parler d'une autre maison, appelée à tort ou à raison : de la Reine-Blanche. Elle était encore debout vers le milieu de mai 1857, au coin des rues Boutebrie et du Foin-Saint-Jacques. Elle frappait au premier abord par le bizarre aspect de son entrée, placée dans l'encoignure et percée dans un pan coupé. L'angle du bâtiment s'avançait en saillie au-dessus de la porte cochère, et était soutenu par des potences de bois, appuyant sur des consoles.

Les dehors de cette maison n'offraient rien de remarquable, que quelques fenêtres rectilignes, à croisillons de pierre, du XVIe siècle. Contre la muraille de la rue du Foin était appliquée une borne-montoir à l'usage des dames qui se plaçaient en croupe derrière un cavalier. Le profil de ses trois degrés était parallèle au mur, et son sommet avait été endommagé par les moyeux de roues qui la heurtaient au passage, vu l'étroitesse de la rue. La Tynna, le premier peut-être, a signalé cette borne dans son *Dictionnaire*, à l'article : Rue du Foin.

Vers 1818, époque où l'on commença à multiplier les trottoirs à Paris, on pouvait encore rencontrer çà et là des bornes-montoirs. Je crois me souvenir d'en avoir escaladé plusieurs, notamment dans la rue Vieille-du-Temple, avant l'établissement du Marché-des-Blancs-Manteaux. Aujourd'hui je ne connais guère que celle en question, laquelle, à cette heure, doit être déposée

au Musée de Cluny. Malgré d'actives recherches (vers 1840), je n'ai pu retrouver dans les vieilles ruelles de la Cité aucun monument de ce genre. A cette époque, je remarquai, rue du Faubourg-Saint-Jacques, vis-à-vis de la Maternité, une sorte de borne à trois degrés, assez informe, qui peut-être avait servi de montoir en cet endroit même, ou en un autre lieu, si l'on suppose qu'elle a été déplacée. Sous Louis XIII encore, peu de carrosses circulaient dans les rues centrales, et bien des seigneurs ou bourgeois continuaient à *chevaucher*, comme au Moyen-âge, menant en croupe leurs chères moitiés ; les bornes-montoirs devaient donc alors subsister en assez grand nombre (1).

J'ai pris, il y a longtemps, un croquis de l'entrée de l'hôtel dit de la Reine-Blanche, rue du Foin, 18 (2), entrée remarquable uniquement par sa disposition, dont on trouve encore des exemples, notamment rue du Gindre. En entrant dans la cour, on apercevait sur la droite, dans le bâtiment qui regardait le sud, la porte du principal escalier, décorée de pilastres cannelés et de légères arabesques de style Renaissance. Cette décoration a été lithographiée par M. Champin dans l'ouvrage, fort peu archéologique, intitulé : *Promenades dans les rues de Paris*.

Du côté de l'ouest était un hangar dont le toit en appentis était soutenu par deux ou trois frêles colonnettes de pierre, du XVIe siècle. Les lucarnes, en forme de mansardes, étaient bâties de briques disposées en losanges. Cet appareil, en usage à Paris sous Louis XII et François Ier, était un genre de bâtisses importé d'Italie, pays où nos armées guerroyaient à cette époque.

Vers le commencement de mai dernier, j'allai revoir cette maison. Un imprimeur qui l'habitait venait de déménager, et tous les étages à peu près étaient déserts. Il était tard, je remis mon examen au lendemain, puis je différai ma visite, et, quand je revins, l'hôtel avait disparu. Par bonheur, tout ce qu'il contient de curieux aura été relevé par M. Albert Lenoir et ses collè-

(1) Il existe sur ce sujet, dans les *Mém. des Inscr.*, t. III, p. 275 (1728), une dissertation de Moreau de Mautour. L'auteur y parle aussi d'une borne de la rue Saint-André-des-Arcs, qu'on regardait comme une grossière effigie de Périnet-le-Clerc. Il est à regretter qu'on ne nous en ait pas conservé le dessin.

(2) Depuis quelques années, cette maison portait le n° 74 de la *rue des Noyers*. La rue du Foin avait pris ce nouveau nom, parce qu'elle faisait suite à la rue des Noyers.

gues en archéologie. Cette démolition n'a donc pas troublé mon sommeil, puisque j'étais certain que des sentinelles vigilantes, plus rapprochées que moi de la rue où s'élevait cet hôtel, étaient prêtes à en conserver le souvenir. Un jour, sans aucun doute, seront gravés tous les détails qui peuvent révéler l'époque précise de sa construction, avec accompagnement d'un texte qui éclaircira l'origine de son nom.

Blancs-Manteaux (Couvent des). — L'église actuelle de ce nom est un échantillon de cette architecture nue, sans pittoresque, *fort propre,* comme on disait au dernier siècle, qui caractérise Saint-Roch. Le couvent de religieux mendiants, dits : Blancs-Manteaux, fondé en 1358 (1), offrait encore, avant 1658, époque où il fut reconstruit, un ensemble de bâtiments de style ogival. Je n'ai jamais rencontré ni dessin, ni estampe, qui offrît une représentation du monastère primitif. Les plans de Paris où les édifices sont tracés en élévation, et qui sont antérieurs à 1685, en donnent une idée bien incomplète. On n'y distingue guère que l'église, qui borde, dans le sens de sa longueur, la rue des Blancs-Manteaux. Le toit est surmonté d'une flèche, et son chevet regarde l'orient, tandis que la nouvelle nef, bâtie sur un autre emplacement, a son chevet tourné vers le nord.

C'est dans l'ancienne église, que fut déposé, dans la soirée du 23 novembre 1407, le corps mutilé du duc d'Orléans, assassiné près de ce couvent, non loin de la poterne Barbette, par ordre du duc de Bourgogne. Ce fut là que, le lendemain matin, son hypocrite meurtrier vint visiter le cadavre, avec des témoignages d'affliction. Mais dès le même jour il jetait le masque et se glorifiait de ce guet-apens.

Cette église, ainsi que le cloître contigu, renfermait de curieuses tombes, dont Millin a fait graver les figures couchées, d'après un recueil de Gaignières; mais M. Albert Lenoir en possède aujourd'hui des dessins beaucoup plus complets et plus détaillés, qu'il doit reproduire un jour dans sa *Statistique monumentale* (2).

J'avais ouï dire, vers 1840, que M. Callet père, architecte, possédait dans son jardin (rue de la Pépinière, 64, vis-à-vis de

(1) Environ quarante ans plus tard il fut occupé par des Guillemites, qui ne portaient pas de manteaux blancs; le nom n'en est pas moins resté au monastère.

(2) Le recueil qui contient ces tombes provient de la vente Bignon, signalée au numéro de février 1857, p. 407.

la rue Ville-l'Évêque), plusieurs tombes provenant des Blancs Manteaux. A l'époque de la vente de sa collection en 1854, je n'ai rien vu de semblable. J'ai remarqué seulement, incrustée dans une muraille de la cour, une inscription tumulaire. On voit encore sur la rue quelques pilastres et des arcs de style Renaissance, transportés là et remis en place, peut-être sous l'Empire. Ces débris du XVIe siècle proviendraient-ils d'un monument funèbre du couvent qui nous occupe?

On conserve aux Archives (IIIe classe, n°s 432 à 435) plusieurs plans géométraux, relatifs aux anciens et aux nouveaux bâtiments de ce monastère. J'ai eu en communication et calqué en partie celui numéroté 432. Un autre, que je n'ai pas vu, est coté IIIe cl., n° 9, et porte la date 1674. Enfin, je signalerai, à la bibliothèque du Louvre, dans un recueil d'estampes, grand in-folio, intitulé : *Topographie* (E. 131 — o), un plan géométral, tracé et ombré à la plume vers 1650. J'en possède un calque que je compte un jour reproduire, réduit au tiers. Il a environ 56 centimètres de long sur 39 de haut. L'ancienne église est une longue nef sans transept, ni piliers, ni bas-côtés ; l'abside est de forme polygonale. On y distingue le plan de l'autel isolé, celui des stalles, etc. De chaque côté de l'entrée du chœur est une chapelle, établie aux dépens de la largeur de la nef. Celle du nord se nomme : de Notre-Dame-de-Pitié, celle du sud : de l'*Assumption*. Il est regrettable que le dessinateur n'ait pas indiqué les places des tombes monumentales élevées contre les murs de la nef ou du chœur.

Au nord de l'église est le cloître, quadrilatère irrégulier, bordé de portiques et décoré d'un petit parterre de forme circulaire, avec douze allées disposées en rayons, et figurant une roue. On a désigné, en écriture cursive, les divers bâtiments du monastère, la sacristie, le chapitre, le cellier, le réfectoire, l'infirmerie, la boulangerie, la buanderie, les cuisines, la menuiserie, etc. On compte six escaliers et quatre puits. Le jardin, peu étendu, avait pour limites, au nord, en certains endroits du moins, la rue de Paradis (ici non désignée), et il était séparé du cloître et des autres corps de logis par le gros mur d'enceinte de Philippe-Auguste, flanqué dans cette portion, vers le milieu de son cours, d'une tour cylindrique, engagée d'environ un tiers dans la muraille. D'après l'échelle du plan, ce mur, en partie abattu à une certaine époque, conserve une longueur approxima-

tive de 18 toises, sur une épaisseur d'un peu plus de 7 pieds. La *grosse tour*, comme la nomme le plan, paraît avoir été amincie, agrandie si l'on préfère, à l'intérieur.

A une petite distance, vers l'est, est percé dans le gros mur un passage étroit, ou couloir, de forme courbe, communiquant à une vis pratiquée dans son épaisseur. Ce couloir est peut-être l'*huisserie* que Philippe de Valois, en 1334, permit aux Guillemites de pratiquer, afin qu'ils pussent se rendre à leur jardin sans sortir de l'enclos de leur monastère. Deux ans plus tard, il leur fit don de la tour, et leur accorda la jouissance du mur de la ville, à la charge d'une redevance annuelle. La muraille avait alors une longueur de 39 toises et 2 pieds, mesure représentant à peu près l'étendue de leur couvent, dans le sens de l'est à l'ouest. Sur le plan que je décris, on voit que des portions de cette muraille ont été supprimées pour l'établissement de cuisines et de plusieurs cours.

Ce dessin tracé vivement paraît être un plan original, un plan-minute, levé sur mesures par un toiseur, ou peut-être par un des religieux. Je ne sais si ceux que je n'ai pas vus aux Archives sont aussi curieux que celui-ci, mais je doute qu'ils soient plus détaillés. L'antiquaire, que la matière intéresserait spécialement, devra les consulter tous.

(Hôtel du Petit-Bourbon). — J'ai déjà signalé parmi les tableaux plusieurs représentations de cet hôtel princier, qui avoisinait le Louvre. Je décrirai un jour quelques estampes qui le concernent; je vais citer ici deux dessins non gravés. Vers 1844, M. Bénard, dessinateur-topographe, me signala un dessin à la plume de Perelle, appartenant à un amateur, qu'il ne m'a pas nommé, et provenant de la vente du cabinet Mariette. Il m'en apporta un jour un calque au crayon, et plus tard une petite vue réduite, à la sépia. Je vais ici décrire le calque (1).

La ligne d'encadrement porte 203 millimètres de long sur 130 de haut. Le spectateur est placé sur le quai de l'École, presque au coin de la rue du Petit-Bourbon, à laquelle faisait suite celle des Poulies. Il a sous les yeux un mur délabré, le long duquel passe

(1) Le même artiste donna à M. F. C. Muller, alors mon concurrent pour la topographie parisienne, un autre calque, qui a passé dans la collection de M. Destailleurs.

un cavalier. Ce mur, situé à peu près où nous voyons à cette heure la nouvelle grille du Louvre, se relie, vers la gauche du dessin, à un vieux corps de logis, percé de deux longues fenêtres ogivales et flanqué d'une tourelle en encorbellement, dont la toiture est fort disgracieuse. Cette tourelle se retrouve sur plusieurs estampes, notamment sur la *Perspective dv Pont Nevf* de La Belle. Le mur se prolonge un peu au delà de ce bâtiment et fait un retour d'équerre vers l'ouest, sur le quai de l'École. Au loin, on aperçoit quelques maisons du quai Malaquais et le pavillon occidental du collége Mazarin (l'Institut), au-dessus duquel s'élève un des trois clochers de l'abbaye Saint-Germain.

Le point le plus curieux du dessin, c'est le profil latéral d'un assez long bâtiment, parallèle à la rue du Petit-Bourbon, et dont on ne voit guère ailleurs que la façade à pignon du côté du quai, façade remarquable par une grande fenêtre à balcon, surmontée d'une sorte de dais de pierre. La toiture élevée du bâtiment en question est dominée par celle d'un pavillon du Louvre, assez éloigné, qui fut, sous Louis XIV, abaissé et fondu dans la nouvelle façade méridionale, que nous voyons aujourd'hui.

Sur la surface du mur de l'édifice qu'on a sous les yeux, on compte quatre contre-forts et autant de fenêtres ogivales sans décoration. Tout cet ensemble, j'en conviens, est peu de chose et rappelle assez une grange seigneuriale ; mais il est à noter que, dès le temps de Louis XIII, on avait établi un théâtre au Petit-Bourbon ; or, ce fut *peut-être* dans cette galerie, vaste et assez élevée, que Molière obtint, en 1658, la permission d'établir sa troupe. J'hésite à le croire, puisque plusieurs auteurs du temps avancent que ce théâtre fut détruit vers 1660 ou 1665, quand on commença à agrandir le Louvre. On démolit en effet, à cette époque, une portion des bâtiments du Petit-Bourbon, mais la galerie qui nous occupe, s'étendant du sud au nord, subsistait encore en 1714, comme l'atteste le plan de La Caille, et ne disparut même, c'est probable, que vers 1766, lorsque le Garde-meuble de la Couronne, dont elle faisait partie, fut effacé du sol pour démasquer la colonnade du Louvre.

Je signalerai un autre dessin de ma collection (46 centimètres sur 35), tracé à la mine de plomb et rehaussé d'encre de Chine, représentant la démolition (vers 1766) des derniers restes de l'hôtel du Petit-Bourbon qui, du côté du quai, cachaient la per-

spective du chef-d'œuvre de Claude Perrault. Ce dessin a appartenu à feu M. Muller, déjà cité. Il doit en exister quelque part un calque, d'un champ un peu plus étendu, car j'ai été obligé d'en rétrécir l'original, vu la détérioration incurable du papier sur les bords. Un réseau de lignes croisées, tracées au crayon sur toute sa surface, atteste qu'on en a fait une réduction.

Ce dessin est assez remarquable sous le rapport de la perspective. Sur la gauche, on voit fuir de trois quarts la colonnade du Louvre, dont les détails sont finement rendus. Au premier plan, l'œil embrasse un amas de pierres de taille, de poutres et de gravois ; ici, des tronçons cylindriques de colonnes renversées ; là, des fragments de moulures et des chapiteaux de piliers gothiques. On voit encore debout des murs à chaînes de pierre et trois arcades, dont deux à plein cintre surhaussé retombent sur des piliers ronds à chapiteaux de feuillage, accusant le XIVe siècle. Ces arcs étaient peut-être, dans l'origine, des ogives dont on aura modifié la forme, quand, sous Louis XIV, on établit là le Garde-meuble. Les arcades servaient d'appui à un plancher de poutres, soutenu çà et là par des piliers de bois ; c'est ce qui semble résulter de l'examen du dessin en question. Je n'ose affirmer que cette démolition s'applique au théâtre témoin des débuts de Molière, mais ce qu'il y a de sûr à mes yeux, vu la position de la colonnade en perspective, c'est que ces arcades décoraient l'intérieur de la salle, dont le dessin précédemment décrit représentait l'extérieur.

Je terminerai ce chapitre par la citation de quelques événements passés en l'hôtel du Petit-Bourbon. Le 10 mars 1415 (selon le *Journal d'un bourgeois de Paris* sous Charles VI et VII), l'empereur de Hongrie, qui était logé au Louvre, invita à dîner, dans une des salles, « les damoiselles et bourgeoises de Paris les plus honnestes. » En 1426, le régent, duc de *Betford* « print l'Ostel de Bourbon pour sien et là firent moult grant feste, qui cousta moult, etc. » (*Ibid.*) En 1432, la femme du même personnage, Anne, sœur du duc de Bourgogne, « bonne et belle et de bel aage (28 ans) trespassa en l'Ostel de Bourbon empres le Louvre, le treiziesme iour de novembre, deux eures apres mynuict entre le jeudy et vendredy. » (*Ibid.*)

En 1523, François Ier, à l'occasion de la trahison du connétable de Bourbon, fit briser les armoiries sculptées en divers

endroits et barbouiller les murs de jaune, par la main du bourreau. En 1572, le jour de la Saint-Barthélemy, ce fut *peut-être* du haut du balcon de la grande salle ci-dessus décrite, et non d'une des fenêtres du Louvre, que Charles IX arquebusa des huguenots qui traversaient la Seine. Le 14 mai 1585, selon Pierre Mathieu, on décapita devant cet hôtel, sur le quai sans doute, un gentilhomme gascon nommé Montaud. En août 1589, la Ligue, réunie dans la grande salle de cet hôtel, élut roi de France, sous le titre de Charles X, le vieux cardinal de Bourbon, alors prisonnier du roi de Navarre. En 1621, il y avait déjà un théâtre établi dans une des salles, on y dansa le « grand Ballet de la Royne, représentant le Soleil » (*Catal.* Soleine, n° 3261). Le 23 novembre 1653, on y donna un grand ballet de nuit, détaillé dans la *Gazette* de Renaudot de cette année-là (pages 222 à 236). Le 3 novembre 1658, Molière y débuta avec sa troupe, dans *l'Étourdi* et *le Dépit amoureux*. Vers 1660, ou un peu plus tard, une partie du Petit-Bourbon, y compris *peut-être* la salle du théâtre, fut abattue pour l'accroissement et la reconstruction des façades du Louvre, du côté de l'est et du sud. Ce qui resta des bâtiments, notamment celui dont nous venons de signaler deux dessins, servit de Garde-meuble pendant environ un siècle ; puis, ces derniers débris furent rasés du sol.

Nous n'aurons plus à revenir sur le Petit-Bourbon, que pour citer plus tard un assez grand nombre d'estampes qui le concernent. Le Louvre, son royal voisin, a fini par l'absorber tout entier. On a, l'an dernier, abattu encore bien des maisons, pour ajouter à la majesté de l'orgueilleux colosse. Espérons que son ambition sera désormais assouvie, et qu'il ne réclamera pas un jour, sous prétexte de perspective, l'ouverture d'une large avenue, qui rognerait ou supprimerait en totalité l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, la vieille paroisse de tant de monarques très-chrétiens.

A. Bonnardot.

(*La suite prochainement.*)

DE L'ÉCLECTISME DANS L'ART.

III (1).

Nous ne regrettons pas trop d'avoir tardé à publier cette troisième partie de notre article contre l'éclectisme, puisque ce retard nous a permis de reconnaître combien nous avions frappé juste. Il paraît décidément que nous avons mis le doigt sur la plaie, et sur une plaie bien vive et bien sensible, car, depuis le 15 janvier, voilà trois professeurs officiels, ou quasi tels, qui nous font l'honneur de nous attaquer dans leur séance d'ouverture! Lorsque nous disons quasi officiels, en parlant des trois professeurs en question, cela ne peut s'appliquer qu'à deux, le troisième, ou plutôt le premier, ayant tous les droits et tous les titres à la succession de la chaire si brillamment occupée naguère par M. Raoul Rochette. Quant aux deux autres, l'un est tout simplement professeur de perspective à l'École des Beaux-Arts, et l'autre y supplée M. Lebas dans son cours d'histoire de l'architecture. Cette pauvre École des Beaux-Arts! elle vient cependant d'être attristée, tout dernièrement, par une exposition qui fera gémir tous les amis de l'art vrai; nous voulons dire de l'art classique! Quel scandale! sur vingt projets environ, dix-huit dans le style roman, ou à peu près!

(1) Voir la Revue, t. III, p. 424, et t. IV, p. 41.

Nos lecteurs se souviennent, nous l'espérons, des deux articles de M. Lassus, sur l'art architectural. Dans ces articles notre regrettable collaborateur avait émis des opinions qui étaient le résultat d'études très-sérieuses et très-consciencieuses, mais qui furent vivement attaquées Il se préparait à y répondre, lorsque la mort vint le surprendre. Depuis longtemps il nous promettait un article qui ne devait être que la tête de colonne d'une réfutation complète du système de ses adversaires; il y travaillait dans les courts instants de liberté que lui laissaient ses autres travaux, et nous avions eu entre les mains le commencement de cet article En perdant notre collaborateur nous avions cru perdre aussi tout ce qu'il avait fait sur ce sujet, mais M. Delion, lorsqu'il a disposé la bibliothèque de M. Lassus pour la vente publique qui en sera faite prochainement, a retrouvé la partie de cet article que l'auteur nous avait montrée; nous donnons ce fragment comme l'expression des opinions bien arrêtées du savant architecte sur l'art gothique.

(*Note de la Rédaction.*)

Franchement nous n'avons jamais rien vu de plus singulier que cette exposition et nous regrettons vivement de ne pouvoir en donner qu'une idée fort incomplète. Il s'agissait de la construction d'une église! on le voit, le terrain était dangereux : c'était là une provocation directe, et il paraît que bon nombre de ceux qui ne veulent pas se compromettre à l'endroit des récompenses officielles se sont abstenus; toujours est-il que, sur ceux qui n'ont pas déserté le concours, trois ou quatre seulement sont restés fidèles aux principes de l'École; la plupart des autres, après avoir jeté leurs bonnets par-dessus les moulins, se sont laissé aller, les imprudents, à des inspirations plus ou moins romanes, et même presque gothiques,—quelques-uns seulement s'étant arrêtés à la Renaissance. Quand on pense que la plupart de ces projets d'églises comportaient des arcs-boutants!! Quelle réponse aux admirables principes enseignés dans cette même École par les deux professeurs dont nous venons de parler! et combien peu elle s'est fait attendre! du 15 janvier au 2 février! — Il est facile de comprendre l'émotion.

Aussi nous a-t-on assuré que, réunis le dernier jour en pleine salle d'exposition, les professeurs avaient décidé qu'en définitive il fallait trouver une nouvelle forme architecturale! Est-il rien de plus étrange? et jamais eussions-nous osé inventer une pareille histoire? Des artistes qui décrètent entre eux la nécessité de l'invention d'une nouvelle architecture ! Il y a là du moins le mérite de la nouveauté. Et ce qu'il y a de remarquable, c'est ce que ces fidèles défenseurs des bons principes s'imagineront qu'ils auront trouvé quelque chose de nouveau en nous ramenant aux formes de l'art grec ou de l'art romain : l'architrave du premier, l'arc du second; voilà tout ce qu'ils ont de nouveau à nous offrir, rien de plus, mais c'est assez, à ce qu'il paraît.

D'un autre côté, comment ne pas s'émouvoir lorsqu'on voit les murailles mêmes de l'École couvertes de projets presque gothiques. Quel affreux mot, et quelle affreuse chose, que cette architecture née sur notre sol. Mais que disons-nous là? Le successeur de M. Raoul Rochette nous a prouvé, dans un discours fort spirituel, sinon fort exact, que le gothique nous venait d'Allemagne, des bords du Rhin en particulier, de ces rives où il serait complétement impossible de trouver rien autre chose que des constructions romanes. C'est jouer de malheur; à moins que

le savant professeur ait voulu dire que le gothique procède du roman, comme le roman procède du romain. Alors nous serons d'accord avec lui. Mais ce qu'il y a de remarquable, c'est que les Allemands eux-mêmes considèrent, avec raison, ce que l'on nommait jadis l'Ile de France, comme le berceau du gothique. Et les moins fanatiques d'entre eux commencent à croire que la cathédrale de Cologne pourrait bien être imitée en partie de la cathédrale d'Amiens! Mais que voulez-vous? nous autres Français, nous sommes comme cela! Nos cathédrales étant inhérentes au sol, on ne peut dire qu'on les ait apportées de toutes pièces de l'étranger; alors nous nous hâtons de croire que c'est de par delà les frontières que leur style nous arrive. C'est généreux, du reste.

Par la haine aveugle du style gothique, le jeune professeur d'archéologie de la salle du Zodiaque dépasse son prédécesseur; et, près de lui, M. Quatremère de Quincy pourrait presque passer pour un homme modéré. Il amoncelle épithètes sur épithètes pour flétrir cette pauvre architecture gothique, croyant prouver quelque chose, comme dans l'échantillon suivant :

« Je demande, dit-il, aux cathédrales gothiques la pensée qui « les a inspirées, et je ne vois rien qui appartienne au génie « français. L'accumulation des formes, la confusion des traditions « les plus étrangères les unes aux autres; de l'art grec avec de « l'art du Nord, de l'art romain avec de l'art oriental; l'absence « absolue de proportion, de mesure, de clarté; le goût de l'orne- « mentation, emprunt fait aux Arabes, avec une nudité triste; « l'instinct à la place de la science, la fantaisie à la place de la « raison; un système logique en apparence, une série d'incon- « séquences en réalité; la poursuite de l'idée et l'oubli de la « forme. Des monuments que l'on commence avec emphase et « qu'on ne sait pas finir; une poésie vague que ne comporte pas « la matière, et une exécution défectueuse qui vise surtout à « l'effet.... »

Certainement tout cela est fort bien dit, nous en convenons. La phrase est arrondie convenablement; elle sonne bien, et la réunion de tous ces mots forme un ensemble assez agréable. C'est déjà quelque chose : pourquoi donc exiger davantage? Comment voulez-vous demander à un homme aussi instruit et aussi spirituel que le successeur de M. Raoul Rochette des connaissances

pratiques qui lui sont étrangères? Aussi, lorsqu'il vous parle de l'exécution *défectueuse* des constructions gothiques, à quoi bon vous récrier? Pour comprendre ce qu'il y a de science et d'habileté dans ces merveilleuses constructions, ou il faut être du métier, ou bien il est nécessaire d'avoir étudié toutes ces habiles combinaisons, toutes ces recherches de détails, toutes ces délicatesses, et ce fini d'exécution, qui font le charme des édifices gothiques. Laissons donc les académiciens passés, présents et futurs, déblatérer contre le gothique : c'est une nécessité de position; mais avertissons-les qu'ils prêchent dans le vide; essayons de leur éviter des efforts inutiles, et tâchons qu'ils ne perdent pas leur temps. Inventez, si vous le pouvez, messieurs, une nouvelle forme architecturale; nous vous souhaitons beaucoup de chances. Poursuivez votre tâche, elle est noble, grande, sublime, si sublime même qu'elle dépasse les forces de l'humanité : l'histoire est là pour le prouver. Mais, pour Dieu, ne perdez pas votre temps à vouloir empêcher le public d'admirer le gothique, ne tentez pas de lui faire préférer vos pastiches du grec et du romain, car vous n'arriveriez à rien. Il est trop tard, la réaction est faite, vous avez trop attendu, et, vous aurez beau faire, le public obéit à ses impressions, sans discuter, sans raisonner; car, lorsqu'il vous a entendus discuter et raisonner, il a vu que votre discussion s'appelait injure et votre raisonnement ignorance. Croyez-nous, vous perdez votre temps et vos peines. Jugez-en par la dernière exposition de l'École des Beaux-Arts, et voyez ce qui se passe dans votre propre sein!!!

LASSUS.

DOCUMENTS INÉDITS

SUR LES ARTISTES FRANÇAIS.

XVI

Quatre ordonnances de Louis XIV sur le fait de la juridiction de la Prévôté de l'Hôtel, relatives aux peintres Daniel du Moustier, Simon Vouet, Henri de Gissey, et au graveur Michel Lasne.

La bibliothèque du Ministère de l'Intérieur, à Paris, conserve, dans ses suites de pièces administratives, une collection très-précieuse d'anciennes ordonnances de tout genre, imprimées séparément et disposées maintenant dans l'ordre des matières.

M. Niel, le conservateur de cette bibliothèque, nous a signalé dans cette collection un petit recueil d'ordonnances relatives aux querelles de juridiction que les gens de la Prévôté de l'hôtel du roi avaient contre les gens du Châtelet. Comme les galeries du Louvre dépendaient plus que tout autre lieu du prévôt de l'hôtel, il était probable qu'on y trouverait quelques pièces relatives à des artistes, ce qui n'a pas manqué, et ce sont elles que je tire aujourd'hui de ce recueil, où elles étaient aussi ignorées que si elles n'eussent jamais été imprimées. C'est un in-4°, sans titre, date, lieu, ni nom d'imprimeur, et composé de 40 pages dont les 17 premières sont occupées par les pièces que je donne ici sous les numéros 1, 2 et 3. Les autres arrêts, dont le dernier est de 1716, ce qui donne une date d'impression approximative, n'ont pour nous aucun intérêt. Quant à notre numéro 4, il est imprimé à part sur une demi-feuille in-4°, dont il n'occupe que les deux premières pages; il avait, sans doute, été oublié, et, ne pouvant le mettre à son rang dans la série chronologique, on l'aura imprimé à part pour le brocher avec les premiers et les compléter par là.

Je n'ai rien à dire de la première ordonnance. Daniel du Moustier est maintenant bien connu; l'anecdote de Tallemant, les

pièces de tout genre publiées à plusieurs reprises dans les *Archives de l'Art français,* qui ont donné, entre autres, son contrat de mariage avec sa première femme, et les renvois, réunis dans les notes des *Archives* et dans celles de M. Paulin Pâris sur la dernière édition de Tallemant, me dispensent d'en rien dire ici. Je remarquerai seulement qu'il faut compléter cette pièce par un détail rappelé dans la seconde, et duquel il résulterait que l'on avait accusé les gens du Châtelet d'avoir, non-seulement fait indûment l'inventaire, mais d'en avoir abusé et de s'être rendus coupables de détournement.

La seconde est plus curieuse, parce qu'elle se rapporte à Vouet. Pendant longtemps, on s'est grossièrement trompé sur l'époque de sa mort en suivant Félibien, qui la fixait au 5 juin 1641. M. de Chennevières, dans ses *Portraits inédits d'artistes français,* faisait remarquer que cela était impossible, d'après Félibien lui-même, qui, après avoir donné comme date de son second mariage la fin de juin 1640, dit que, de cette seconde femme, il lui était né trois enfants. Dans le beau travail sur l'histoire de l'ancienne Académie qu'il publie dans le *Journal des Savants,* M. Vitet, revenant sur cette date pour d'autres raisons (n° de janvier 1857, pp. 33 et 36-37), fait remarquer que Vouet vivait en 1649, puisqu'il se trouvait alors le chef et le défenseur de l'Académie de Saint-Luc contre l'Académie royale, fondée et dirigée par Le Brun. Notre pièce témoigne que le scellé, après la mort de Vouet, fut apposé le 2 juillet 1649; c'est la confirmation de la date du 30 juin 1649 donnée d'abord par M. Charles Blanc dans sa Notice sur Vouet, ensuite par M. Villot dans son excellent Livret de l'école française; tous deux l'avaient prise dans la partie encore inédite des notes autographes de Mariette. J'irai plus loin. Vouet est bien mort au Louvre, et, par suite, on ne pouvait trouver son décès dans les registres de Saint-Germain l'Auxerrois, qui sont perdus pour une quarantaine d'années du XVIIe siècle. Mais je m'étonne, Félibien le disant enterré à Saint-Jean en Grève, qu'on n'ait pas pensé à consulter les registres de cette dernière paroisse. En le faisant j'ai trouvé du premier coup cette mention : « Le jeudi, premier jour « de juillet mil six cens quarante-neuf fut apporté de Saint-Ger- « main de l'Auxerrois, Simon Vouet, peintre ordinaire du roi. » C'est une nouvelle preuve de la confiance qu'on doit accorder à Mariette.

Cette pièce nous apprend aussi d'autres faits : le nom de la seconde femme de Vouet, Radegonde Berenger, par la mention du prénom de l'une des deux filles du premier lit ; — la distinction des femmes de Michel Dorigny et de Tortebat ; — enfin, le fait d'un inventaire dressé après la mort de Virginia de Vezzo, la première femme de Vouet. Notre pièce a imprimé *Verri ;* c'est une erreur bien compréhensible, quand on songe qu'on a quelquefois désigné cette femme par le nom de Vezzi et même par celui d'Avezzi.

Peut-être ce nom de Virginia de Vezzo est-il assez inconnu à la plupart de mes lecteurs. C'est pourtant une fine et loyale figure, qui mérite qu'on s'en souvienne. C'était une Romaine que Vouet connut à Rome, et épousa en 1626 : « Elle étoit jeune et intelligente dans la peinture, dont elle faisoit profession par les soins que Vouet en avoit pris (1). » Nous avons même un échantillon de ses talents dans la gravure d'une Judith en demi-corps, que Mellan a gravée à Rome (2). C'est agréable et intelligent comme élégance, et tout à fait dans le sentiment de Vouet, ce qui n'a rien qui doive surprendre. Ce n'est pas, du reste, la seule pièce de l'œuvre de Mellan qui se rapporte à Virginia ; car, en même temps qu'il gravait les portraits de deux autres peintresses italiennes, Maddalena Corvina et Anna-Maria Vaiani (3), il gravait, en cette même année 1626, et avant qu'elle fût la femme de Vouet puisque le nom de celui-ci n'y figure pas, un délicieux portrait de Virginia (4). Elle a la gorge découverte, et la tête nue, avec des cheveux follets pleins de caprices ; des perles pendent à ses oreilles, et quelques fleurs ajoutent de la fantaisie à ses cheveux retroussés ; c'est une tête très-jeune, point belle, mais très-agréable, un peu maigre, le cou un peu long, mais fine et nette dans son enjouement, et, malgré les vers du portrait :

Qui saggia mano haa di Virgina accolto
Gli occhi, la fronte, il crin co'i tratti suoi ;
Ma se l'arte et lo spirto ammirar vuoi
Ammira le tele sue piu ch' il suo volto,

je tiendrais que la femme devait valoir mieux que sa peinture.

(1) Félibien, edition de Trévoux, t. III, p. 594.

(2) N° 7 du catalogue de l'œuvre de Mellan, qui va paraître dans les *Mémoires de la Société d'émulation d'Abbeville.*

(3) Ibidem, n°s 250 et 256.

(4) Ibidem, n° 257.

Nous en possédons un autre portrait, mais que je trouve inférieur à celui de Mellan, comme vie et comme chaleur; c'est une médaille gravée en 1626, c'est-à-dire la même année, mais après son mariage. D'un côté est le portrait de Vouet, de l'autre celui de Virginia avec cette légende : VIRGINIA AVEZZO PICTRIX ROM. VOVET PRIMOGENITI CONIVX. A., c'est-à-dire : femme de Vouet l'aîné, pour le distinguer de ses deux autres frères, Aubin et Claude. On pourra voir une gravure de cette médaille, d'abord dans l'Amidei, *Rittrati di alcuni pittori del secolo XVII, disegnati ed intagliati in rame del cavaliere Lioni, con le vite dei medesimi,* Roma, 1731, in-4°; et surtout dans la publication moderne du *Trésor de Glyptique et de Numismatique; médailles françaises,* 1re *partie,* pl. XLIII, n° 8.

Presque en même temps, l'on rappela Vouet en France : « M. de Bethune, alors ambassadeur à Rome, eut ordre, au commencement de l'année 1627, de le faire partir pour venir en France; ce qu'il fit avec sa femme et une petite fille qui n'avait encore que quatre mois. Il amena aussi avec lui le père et le frère de sa femme. Le père, nommé Pompeo di Vezzo, demeura malade à Orléans, et Vouet, ayant pris les devants et cheminé avec plus de diligence, arriva à Paris le 25 novembre... Lorsqu'il eut donné ordre à ses affaires, il fit venir sa femme et le reste de sa famille, qui était demeurée à Orléans pour avoir soin de son beau-père, qui mourut peu de temps après y être arrivé (1). »

En France, les talents de Virginia restèrent au jour : « Quand Vouet fut devenu le maître de dessin du roi, elle eut souvent l'honneur de peindre devant Louis XIII, » disent d'Argenville (2) et Dreux du Radier. Elle eut peut-être même un atelier; car Félibien (p. 400) nous dit qu'elle « montra à dessiner à une des filles du sieur Meteseau, architecte du roi, et à la demoiselle Strabre, » sans doute fille ou sœur de Laurent Stabre, l'habile ébéniste et le contemporain du père de Boule.

A ces témoignages j'ajouterai celui de Mariette dans une note qui attend son tour pour paraître dans la publication de ses notes manuscrites : « Virginia de Vezzo de Velletri dessinoit agréablement, peignoit en miniature, et pouvoit travailler d'après ses

(1) Félibien, p 395.

(2) *Vies des peintres,* édit. de 1762, t. IV, p. 16.

propres desseins. Simon Vouet, étant à Rome, en fit sa femme et fit entrer avec elle le bonheur et la joye dans sa maison; car, outre les talents, elle avoit un bon esprit... Elle s'étoit tellement fait aimer et estimer à Paris, que le roi, par une grâce singulière et sans exemple, lui assura le logement que son mari avoit aux Galeries du Louvre en cas qu'il mourut avant elle. » Ce fut le contraire qui arriva. Elle mourut au mois d'octobre 1638 (1), après lui avoir donné « quatre enfants : deux filles et deux garçons. L'aînée des filles, née à Rome, a été mariée à François Tortebat, peintre, la deuxième à Michel Dorigni, aussi peintre; le plus jeune a suivi la profession de son père... Les quatre enfants de son premier lit sont représentés dans le revers d'une médaille où est le portrait de leur père et de leur mère, que fit un nommé Bouthemie, orfévre et très-habile sculpteur (2). »

Cette médaille, ainsi indiquée dans un livre connu de tous, s'était perdue et elle est restée inconnue jusqu'à nos jours, où elle a été retrouvée par M. le marquis de Janzé, qui la possède dans son riche cabinet, d'après l'exemplaire duquel notre ami M. de Chennevières l'a publiée sur le titre de la première livraison de ses *Portraits inédits d'artistes français*. D'un côté, le portrait de Vouet, de l'autre celui des enfants, les filles à gauche, les fils, qui sont plus jeunes, à droite, avec la légende : FRANCISCA (c'est la femme de Tortebat et celle qui était née à Rome quatre mois avant le départ de son père) IOAN. ANGELICA (la femme de Dorigni) LAVRENTIVS. LVDOVICVS-RENATVS (dont l'un des deux fut peintre) PATERNÆ TVTELÆ A DVLCISS. PARENTE VIRGINIA DA VEZZO RELICTI A. 1640.

L'inventaire fait après sa mort ne fut fait, d'après notre pièce, que les 3 et 26 juin 1640, c'est l'année même de cette médaille, et, je crois, en vue du second mariage, alors prochain, de Vouet, puisque Félibien (p. 398) nous dit qu'à « *la fin de juin* 1640, il prit une seconde femme, dont il eut trois enfants dont il ne reste qu'un garçon. » Notre pièce a révélé le nom de cette seconde femme, qui se nommait Radegonde Berenger.

Je n'ai rien à dire sur la troisième pièce. Florent Le Comte nous avait assez dit que Lasne, aimant la douce vie et faisant son

(1) Félibien, p. 398.
(2) Ibidem.

capital de la joie, avait avancé ses années par les grandes débauches qu'il fut obligé de soutenir avec les personnes du premier ordre, pour que nous soyons étonnés de voir beaucoup de créanciers arriver à l'inventaire de Michel Lasne. Depuis que M. de Chennevières, dans le commencement de ses *Archives de l'Art français,* avait parlé de lui longuement, et depuis que, dans une note sur Mariette, j'avais analysé la pièce que je publie aujourd'hui en entier, MM. Thomas Arnauldet et Duplessis, qui vont faire paraître le catalogue de son œuvre, ont publié sur lui une notice (Caen, B. Mancel, 1856, in-8° de 14 pages, tirée à 100 exemplaires) dans le but d'appeler les renseignements; mais elle est si complète au point de vue des documents actuels, qu'ils seront peut-être forcés de s'en tenir là, et, pour moi, je n'ai qu'à y renvoyer le lecteur.

Quant à la quatrième pièce, je l'ai déjà imprimée dans une notice sur Henri de Gissey de Paris, dessinateur ordinaire des Plaisirs et des Ballets du roi (Paris, Dumoulin, août 1854, in-8° de 28 pages, tiré à 100 exemplaires), et je la réimprime, pour donner complétement tout ce qu'il y a de relatif aux artistes dans le recueil de ces ordonnances, et aussi parce que j'ai quelque chose à ajouter à mon premier travail, dont voici brièvement les principaux résultats.

Henri de Gissey était de la famille d'un Gissey, sculpteur sous Louis XIII et gendre de Barthélemy Tremblet, sculpteur sous Henri IV. En 1656, l'année même de l'affaire à laquelle fait allusion l'ordonnance intervenue à propos d'une tentative d'assassinat sur sa personne, il publie les emblèmes et devises portées par les seigneurs dans une course de bague faite au palais Cardinal; en 1661, on le voit chargé de l'ordonnance du ballet qui devait être dansé dans la galerie d'Apollon, et il se distingue en sauvant de l'incendie les portraits de rois qui la décoraient; l'année suivante, il dessina tous les costumes du fameux carrousel qui furent ensuite gravés par Chauveau, et ce fut à l'éclat que cette fête jeta sur lui, qu'il dut d'être reçu à l'Académie de peinture, le 31 mars 1663. Toutes les fêtes étaient de son ressort; nous le voyons cité par Robinet en 1667 et 1668, pour des feux d'artifice et des illuminations, et nous savons par les gravures, qu'il fut chargé, en 1670, des décorations de la pompe funèbre du duc de Beaufort et de celle d'Henriette d'Angleterre; enfin, cette même

année, il exécute ou fait exécuter vingt escadrons de cavalerie et dix bataillons d'infanterie de carte que Louis XIV lui avait commandée pour l'amusement du Dauphin, et qui devait être d'une bien riche enluminure puisqu'elle ne coûta pas moins de 28,963 livres 11 sous, somme énorme pour le temps. Il mourut à 65 ans, le 4 février 1673, et fut remplacé dans sa charge par Berain. A ces résultats principaux j'ajouterai l'indication d'un volume qui m'a été signalé par M. Ravenel. C'est un recueil de devises offert au cardinal Mazarin par son neveu; il est sans date, mais il doit être contemporain des devises du carrousel du palais Cardinal, et il faut remarquer que les planches dont il se compose sont gravées par le même Noël Cochin. C'est un in-4° de 6 planches non numérotées. La première représente en haut les armes de Mazarin, avec deux enfants et la devise :

« Micat inter omnes IVLIVM sidus. Horat. l. 1. od. 1ª. »

Et au-dessous, sur une draperie :

« Eminentissimo Cardinali.

« Famæ tubam, quam sumpseram, Cardinalis Eminentissime, vel tuo celebrando nomini, vel meo grati erga te animi studio declarando, jam non satis amplam depono. Quod summum fieri potest, ut pro eo ac debeo, quam gratissimus sim, Naturam pro referenda gratia appello universam (nam quæ extant hic Naturæ per symbola loquentis voces meæ sunt) ut omnibus ex partibus ostendat se, qui cultus et religionis plenissimus est, erga te, amor meus. Quod etiam cum fecero, vel tuorum de me meritorum, vel mei in te amoris magnitudini nunquam satisfecero.

« E. T. Devotissimus servus
Filius sororis
Alphonsus Mancini.
N. C. f. (Noël Cochin).

« Désiné par Gissey. »

Puis viennent les huit planches de devises, qui sont :

La statue de Memnon et le soleil : *Non so parlar se non mi riguardi.* — Un cadran solaire : *Tuam spectabor et umbram.* — Une boussole en face de l'étoile du nord : *Me regit et mundo vigilat.* — Un rosier et le soleil : *Respice, florebo.* — Le vent enflant les voiles d'un vaisseau : *Spiret et in altum ferar.* — La lune prenant sa

lumière du soleil : *Dabit incrementa videndo.* — Trois étoiles comme celles qui chargent la fasce des armes de Mazarin au frontispice : « *Vigilant quando majora quiescunt;* » cette légende est au-dessus d'un autel portant les armes de Mazarin.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

I

Ordonnance du Roy portant deffenses à ceux qui sont logez dans le Louvre, Galleries d'iceluy, et autres maisons royales, de reconnoître autres juges que le Prevost de l'Hostel.

Sa Majesté, ayant sçû que quelques particuliers ausquels elle fait donner logement dans ses Galleries du Louvre, se sont adressées quelquefois au Prevost de Paris et autres juges, pour le fait de la justice, laquelle appartient au Prevost de son Hostel, privativement à tous autres juges, comme estant seul juge naturel, civil, criminel et de police de sa Maison, et de tout ce qui en dépend, ce qui a causé diverses contestations entre les dits juges et apporté de grandes longueurs et retardements en la justice et frais ausdits particuliers, comme il est arrivé depuis peu entre le Prevost de son Hostel et celuy de Paris sur le fait du scellé et confection d'inventaire des biens de deffunt *Daniel du Moustier*, peintre et valet de chambre de Sa Majesté logé esdites Galeries, que sadite Majesté avait ordonné au sieur marquis de Sourches, Prevost de son Hostel, de faire faire en diligence: Sadite Majesté, désirant remédier à telles confusions et empêcher que dorénavant elles n'arrivent, Enjoint à ses officiers, ouvriers et toutes autres personnes logez dans ses Galleries du Louvre et en ses Maisons, de reconnoîstre ledit Prevost de l'Hostel pour leur seul juge, s'adresser à luy en toutes leurs affaires où s'agira du fait de justice, leur faisant très-expresses défenses de s'adresser ni se pourvoir par devant autres juges que lui, sur peine d'estre déchus du logement qu'il plaist à Sa Majesté leur donner, et, à ce qu'ils n'en prétendent cause d'ignorance, mande audit sieur marquis de Sourches, Prevost de son Hostel, faire à cet effet publier ausdites Galleries du Louvre, et autres lieux qu'il advisera bon estre, la presente ordonnance, afin qu'ils ayent à y obéir.

Fait à Fontainebleau, le vingt-quatrième jour de juillet, mil six cens quarante six.

(*Signé*) LOUIS.

Et plus bas : DE GUENEGAUD.

Et scellé en placard de cire rouge.

II

Arrest du Conseil privé du Roy, faisant deffenses aux officiers du Châtelet de Paris, et tous autres, de faire aucun acte de justice dans le Louvre et Galleries d'iceluy, et autres Maisons royales distantes de quatorze lieues de cette ville de Paris, et à ceux qui y demeurent, de s'adresser à d'autre qu'au Prevost de l'Hostel. (*Extrait des Registres du Conseil privé du Roy, du* 29 *mars* 1650.)

Entre messire Charles Bonneau, conseiller du Roy en ses Conseils et son Procureur au Châtelet de Paris, tant en son nom que comme prenant le fait et cause pour damoiselle Radegonde Berenger, veuve de feu *Simon Voüet*, vivant valet de chambre et peintre ordinaire de Sa Majesté, et des enfants et héritiers dudit defunt, demandeur en Requête suivant l'Arrest du Conseil intervenu sur icelle le 16 juillet dernier, et en l'Ordonnance du sieur commissaire rapporteur de l'instance, du 20 novembre aussi dernier, d'une part, et Me Jacques Mareschal, aussi conseiller de Sa Majesté et son Procureur en la Prevosté de son Hôtel et grande Prevôté de France, défendeur d'autre : Et encore ledit Mareschal, demandeur en Requeste verbale inserée au procez verbal du sieur de Villarceaux du 4 janvier dernier d'une part, et ledit sieur Bonneau, veuve et héritiers Voüet, défendeurs d'autre : Et encore ledit Mareschal, demandeur en autre Requeste verbale, aussi inserée au procez verbal du commissaire à ce député du 11 février aussi dernier, d'une autre part, et ledit sieur Bonneau, défendeur d'autre. Veu au Conseil du Roy l'Arrest rendu en iceluy ledit jour 16 juillet dernier, auquel est inseré la Requeste dudit demandeur, tendante à ce qu'il plût à Sa Majesté, sans s'arrester à l'Ordonnance du grand Conseil du 3 dudit mois de juillet, décharger ladite veuve et héritiers dudit Voüet de l'assignation donnée à eux donnée audit grand Conseil le 5 dudit mois, ordonner que le commissaire de la Vigne et notaires dudit Chastelet paracheveroient le scellé, inventaire et description des effets et biens delaissez par iceluy *Voüet*, s'il n'est fait, même qu'il sera procédé à la vente desdits biens et meubles en la manière accoûtumée, sauf à prendre telles autres conclusions que besoin sera en cas de contraventions, par lequel Arrest auroit esté ordonné qu'aux fins de ladite Requeste les parties seraient assignées au Conseil pour estre sommairement ouïes pardevant le sieur commissaire à ce député, pour, à son rapport audit conseil, leur estre fait droit ainsi qu'il appartiendra : Et cependant défenses de faire aucunes poursuites au principal, tant audit

grand Conseil que Parlement de Paris, jusqu'à ce qu'autrement en eût esté ordonné. Exploit d'assignation donnée au défendeur audit Conseil en conséquence, du 19 dudit mois de juillet dernier : Ordonnance dudit commissaire à ce député aux fins de faire assigner l'avocat du demandeur, pour estre les parties ouïes et reglées sur les fins de ladite Requeste, assignation donnée en conséquence des 20 et 21 dudit mois d'octobre, contenant les comparutions, dires et contestations des parties, lesquelles auroient esté reglées sommairement à écrire et produire dans trois jours, exploit de signification d'iceluy du 5 novembre dernier, l'Ordonnance dudit sieur commissaire rapporteur de l'instance dudit jour 20 novembre dernier, en vertu de laquelle l'avocat du défendeur a esté assigné à la requeste du demandeur en son nom, et comme prenant le fait et cause de ladite veuve et des enfans et héritiers dudit défunt *Voüet*, pour estre les parties reglées sur l'assignation donnée à ladite veuve et héritiers, le 20 d'octobre dernier, et voir dire que le reglement qui interviendra sera joint à celuy cy-devant rendu entre lesdits demandeur et défendeur; exploit d'assignation et défauts, pour le profit desquels les parties auroient esté reglés sommairement sur ledit incident, et joint iceluy au precedent reglement pour estre fait droit aux parties conjointement, des 20, 23, 24, et 26 dudit mois de novembre dernier. La Requeste verballe dudit sieur Mareschal inserée audit procès verbal du 4 janvier, à ce que, sans avoir égard à la demande dudit sieur Bonneau, les fins de la Requeste du dit sieur Mareschal par luy presentée au dit grand Conseil luy soient adjugées, et ce qui a esté fait par les officiers dudit Châtelet concernant le scellé et inventaire dudit *Voüet*, dans les Galleries du Louvre par attentat depuis l'Ordonnance dudit grand Conseil et Arrest dudit Conseil des 3 et 16 juillet dernier, soit cassé avec dommages, interests et dépens, et qu'avec ledit sieur Bonneau les officiers de ladite Prevosté de l'Hostel soient maintenus en la possession de faire tous actes de jurisdiction civile, criminelle et de police dans le Louvre, palais de Sa Majesté et lieux en dépendans, privativement aux officiers dudit Chastelet, soit pour le scellé, inventaires ou autrement, avec défenses aux officiers du Chastelet de l'entreprendre ny faire ou mettre aucune sentence, decret, ny jugement à execution dans lesdits lieux, ny d'aller en visite sur les privilégiez suivant la cour, demeurans en ladite ville, sans permission dudit Prevost de l'Hostel : Reglement à produire sur ladite Requeste verbale dans trois jours, et joint à l'instance principale la Requeste verbale dudit Mareschal inserée audit procès verbal du commissaire à ce député du 11 février dernier, à ce que la Requeste, presentée audit Conseil sous le nom dudit

sieur Bonneau le 15 décembre dernier, soit rapportée et biffée, et que ledit Harenger en son propre et privé nom, soit condamné, qu'indiscrettement, et sans charge dudit sieur Bonneau, il a dit qu'en la confection d'inventaire des biens de défunt .....*du Moustier*, les officiers de ladite Prevosté de l'Hostel n'ont agy avec la fidélité et le zèle, et le mérite que les parties devaient espérer du ministère de la justice, puis qu'injustement ils ont retenu par devers eux tôus les deniers et principaux effets délaissez après le decès dudit *Moustier*, lesdits Berenger, *Tourtebat* et *Voüet*, que témérairement ils ont par leurs interrogatoires avoué tout ce qui a esté dit sous le nom dudit sieur Bonneau, et qu'ils soient condamnez faire reparation d'honneur ausdits officiers de la Prevosté de l'Hostel.

Reglement à écrire et produire sur ladite Requeste verbale, signifié le 18 dudit mois de février dernier.

Extrait de l'inventaire fait par les notaires du Chastelet de Paris, le 3 juillet 1649, des biens et effets dudit défunt *Voüet*, à la réquisition de ladite veuve. Commission obtenue au grand scel par le défendeur le 8 octobre dernier, en vertu de laquelle il a fait assigner ladite veuve et héritiers au Conseil du 12 dudit mois.

Défaut, levé au greffe du Conseil par ledit défendeur à l'encontre de ladite veuve et héritiers du 13 dudit mois.

Extraits d'inventaire faits à la Requeste dudit défunt *Voüet*, après le décès de la défunte damoiselle *Virginie de Verry* sa première femme, des biens meubles et autres effets par les notaires du Chastelet de Paris, des 3 avril et 26 juin 1640. Procès verbaux des scellez faits par les commissaires du Chastelet de Paris, à diverses personnes demeurantes dans les Galleries du Louvre, des 15 décembre 1639 et 13 octobre 1642, 12 février 1644, 7 septembre 1646 et 11 septembre 1647. Requeste présentée au Conseil par ledit demandeur, le 3 décembre dernier, à ce qu'il plût à Sa Majesté retenir la connaissance au Conseil, et, faisant droit au principal, adjuger audit demandeur les fins et conclusions qu'il a prises par ses écritures, sur laquelle auroit esté ordonné qu'en jugeant seroit fait droit. Signification d'icelle du 9 dudit mois. Arrest du Conseil du 20 novembre 1648, entre *Pierre Courtois*, valet de chambre de Sa Majesté, et ledit Mareschal, portant renvoy de leurs différends au grand Conseil, pour y procéder suivant les derniers erremens. Signification d'iceluy du 23 dudit mois.

Autre Arrest dudit grand Conseil du 20 may 1649, entre lesdits Mareschal et *Courtois*, portant défenses audit *Courtois* et à Marie de la Haye sa

mère (1), de plus user des voyes y contenües et à eux enjoint de se comporter plus modestement à l'endroit des officiers de ladite Prevosté de l'Hostel, et condamne aux dommages et intérêts dudit Mareschal, moderez à vingt livres, avec défenses à tous juges de prendre aucune connaissance de ce qui se passe en la Maison du Roy et Galleries du Louvre, et aux parties, de se pourvoir pardevant autres juges que le Prevost de l'Hostel ou son lieutenant, à peine d'amende arbitraire. Requeste présentée au sieur grand Prevost de l'Hostel par les artisans, demeurans et residens aux Galleries du Louvre, par laquelle ils requeroient que toutes affaires qui pourroient naître, et où ils seroient interessez, soient traitées par devant ledit sieur grand Prevost de l'Hostel, du 4 novembre 1648.

Autre Requeste présentée audit grand Prevost par ledit Mareschal le 2 juillet dernier, à ce que le scellé fut apposé au logement que ledit défunt *Voüet* tenait dans lesdites Galleries, sur laquelle auroit esté ordonné que le scellé seroit apposé ausdits lieux. Procès verbal des officiers de ladite Prevosté de l'Hostel des 2 et 3 dudit mois de juillet sur le fait dudit scellé. Requeste dudit Mareschal audit grand Conseil dudit jour trois juillet dernier, sur la plainte par luy faite des desobéissances des veuve et héritiers dudit *Voüet*, et entreprise de jurisdiction faite par les officiers dudit Chastelet, sur laquelle auroit esté ordonné que lesdites veuve et heritiers dudit *Voüet* seroient assignez audit grand Conseil, et cependant défenses aux commissaires et autres de proceder à la confection dudit inventaire sur les peines y contenuës. Requeste presentée au conseil par ledit Mareschal le 4 décembre dernier, à ce que, sans avoir égard à la prétenduë prise de fait et cause faite par ledit sieur Bonneau pour ladite veuve et heritiers

(1) Dans son bizarre et si curieux recueil d'impossibles quatrains sur Paris, l'abbé de Marolles a cité les Courtois qui étaient des orfévres, dans l'article des artistes logés aux galeries du Louvre :

Quant à l'orfévrerie on y nomme La Barre,
L'un et l'autre Courtois, les Baslins et Roussel.

Un premier Pierre Courtois étant mort au Louvre, Louis XIII, par brevet du 8 octobre 1611, accorda son logement à son frère nommé aussi Pierre, orfévre et émailleur comme lui (*Archives de l'Art français, Documents*, t. III, 1853-1855, p. 189-190). En 1648, Louis accorda au fils de ce second Pierre, nommé aussi Pierre, ce logement de nouveau vacant par la suite de la mort de son père, et, celui-ci étant mort bientôt, il accorda par brevet du 13 août 1652. à sa mère Marie de la Haye, la survivance du logement (*Ibidem*, p. 205-206). Par la mention du nom de Marie de la Haye dans l'acte que nous réimprimons il est évident qu'il s'agit de ce qui suivit non pas la mort du premier Pierre arrivée en 1611, mais celle du second arrivée en 1648. Il en résulte aussi que ce second Pierre Courtois laissa aussi un fils du même nom. (A. de M.).

Voüet ny à la Requeste par luy présentée le 6 juillet dernier, les défenses portées par l'Arrest du Conseil sur ce ladite Requeste fussent levées ; ce faisant, permit audit Mareschal de continuer les procédures par luy commencées audit grand Conseil contre lesdits veuve et héritiers *Voüet*, et afin d'avoir acte de ce que, pour réponse à la prétendue prise de fait et cause dudit sieur Bonneau, il employoit le contenu en ladite Requeste, et ce qu'il a écrit et produit en l'instance sauf toutefois au suppliant d'obtenir ses avantages à l'encontre de ladite veuve et heritiers sur les assignations à eux données audit Conseil, et condamner ledit Bonneau aux dépens pour cette contestation sans fondement, de laquelle acte est octroyé audit Mareschal, et au surplus ordonné qu'en jugeant seroit fait droit. Signification d'icelle du 9 décembre dernier.

Autre Requeste presentée audit conseil par ledit sieur Bonneau le 5 dudit mois de décembre dernier, servant de contredits à la production dudit Mareschal. Arrest du Conseil rendu entre lesdites parties le 22 décembre dernier, par lequel auroit esté ordonné qu'icelles parties ajouteroient à leurs productions, ecriroient et produiroient au principal dans trois jours tout ce que bon leur sembleroit, pour, ce fait et rapporté au Conseil, estre ordonné ce qu'il appartiendra par raison. Signification dudit Arrest du 30 dudit mois de décembre dernier. Productions sur lesquelles ledit Arrest est intervenu. Interrogatoires desdits *Tourtebat*, damoiselle Jeanne Angelique Voüet, femme de *Michel d'Origny*, peintre ordinaire du Roy, et de ladite Radegonde Berenger, veuve dudit feu *Simon Voüet*, et des deux filles dudit Voüet devant le sieur de Villarceaux, lors commissaire à ce député, sur les faits et articles mis entre ses mains de la part dudit Mareschal du 7 janvier dernier. Requeste dudit sieur Mareschal du 19 février dernier, employée pour production sur ledit reglement du 11 dudit mois, et les pièces attachées à icelles y énoncées. Et ce faisant que les conclusions par luy prises à l'encontre desdits Beranger, *Tourtebat* et Harenger, en sadite Requeste verbale dudit jour 11 février 1650, luy fussent adjugés avec dépens, dommages et intérêts. Signification de ladite Requeste du 22 dudit mois de février, à ce que, sans avoir égard aux conclusions de la Requeste dudit Mareschal dudit jour 19 dudit mois, il plût à Sa Majesté luy donner acte de ce que, pour satisfaire audit reglement du 11 dudit mois, il employe ce qu'il a écrit et produit en ladite instance, ensemble le contenu en icelle Requeste. Ordonnance du Conseil sur ladite Requeste, portant acte dudit employ, signifiée le 26 dudit mois. Acte d'employ par ledit Harenger, avocat dudit sieur Bonneau, et par ladite veuve et héritiers dudit feu *Simon Voüet*, du 28 février dernier. Inventai-

res, écritures et productions desdites parties, et tout ce qui a esté mis et produit par devers le sieur le Gras, commissaire à ce député. Ouï son rapport ; et tout considéré, LE ROY EN SON CONSEIL, faisant droit sur ladite instance, a ordonné et ordonne qu'il sera procedé à la vente des meubles et effets de la succession dudit sieur *Voüet* par un huissier de la Prevosté de l'Hostel, qui à cet effet sera commis par le lieutenant de ladite Prevosté, en présence du procureur de Sa Majesté en icelle : Fait défenses aux officiers du Chastelet de Paris, et tous autres, de faire cy-après aucuns scellez, inventaires, et autres actes de justice dans le Louvre et Galleries d'iceluy, et autres Maisons royales distantes de cette ville de Paris de quatorze lieues ; et à ceux qui demeurent dans lesdites Maisons royales et enclos d'icelles, de s'adresser à autres qu'aux officiers de ladite Prevosté de l'Hostel, quand Sa Majesté Monsieur le duc d'Orléans ou le Conseil seront à Paris, à peine de dix mille livres d'amende, cassation de procédures, dépens, dommages et intérêts, et sans dépens de l'instance. Fait au Conseil du Roy, tenu à Paris le vingt-neuvième mars mil six cens cinquante.

Signé : DEMONS.

Le cinquième jour d'avril mil six cens cinquante, à la Requeste dudit maistre Jacques Mareschal, conseiller du Roy et son procureur en la Prevosté de son Hostel et grande Prevosté de France, le present Arrest a esté montré, signifié aux fins y contenuës, et fait les défenses y mentionnées sur les peines portées par iceluy à messire Charles Bonneau, conseiller du Roy en ses conseils et son procureur au Châtelet de Paris, y dénommé, parlant à sa personne en son logis à Paris, et à Radegonde de Berenger, veuve dudit défunt *Simon Voüet*, aussi y dénommée, en parlant à sa personne en son domicile à Paris, aux Galleries du Louvre, à ce qu'ils n'en prétendent cause d'ignorance, et leur ay à chacun d'eux séparément baillé et laissé copies dudit Arrest et présent exploit, par moy huissier ordinaire du Roy en ses Conseils d'Etat et privé.

Signé : HERBIN.

III

Arrest du Conseil privé du Roy, qui fait défenses aux commissaires et officiers du Chastelet, de faire aucuns scellez, inventaires et autres actes de justice, dans le Louvre et dépendances d'iceluy. (Extrait des Registres du Conseil privé du Roy.)

Sur la Requeste présentée au Roy en son Conseil par Pierre de Fontenay,

conseiller et procureur de Sa Majesté en la Prevosté de son Hostel et grande Prevosté de France: Contenant qu'encore que le Prevost de l'Hostel de Sadite Majesté soit seul juge civil et criminel de toutes les Maisons royales, que la connaissance de tous les différends, tant civils que criminels qui y surviennent lui ait esté attribuée de temps immémorial, et qu'en conséquence de ce, et pour empêcher les entreprises que l'on s'efforce de faire contre sa juridiction, Sa Majesté ait par son Ordonnance du 24 juillet 1644 fait défenses aux particuliers, bourgeois et artisans logez dans le Louvre et Galleries d'iceluy et autres Maisons royales, de reconnoître autre juge que ledit Prevost de son Hostel, Neanmoins les officiers du Chastelet auroient prétendu pouvoir faire des scellez et inventaires dans le Louvre, et se seroient efforcez de donner atteinte au droit et à la possession qu'a ledit Prevost de l'Hostel d'y faire les fonctions de justice: ce qui auroit donné lieu à une instance du Conseil, laquelle auroit esté terminée par un Arrest contradictoire du 29 mars 1650, par lequel défenses auroient esté faites aux officiers du Chastelet et tous autres, de faire à l'avenir aucuns scellez, inventaires et autres actes de justice dans le Louvre et Galleries d'iceluy, et autres Maisons royales distantes de quatorze lieues de cette ville de Paris, et à ceux qui demeurent dans lesdites Maisons royales et enclos d'icelles de s'adresser à autres qu'ausdits officiers de ladite Prevosté de l'Hostel, quand Sa Majesté, Monsieur le duc d'Orléans, ou le Conseil seroient à Paris, à peine de dix mille livres d'amende, cassation de procedures, dommages et interests; Et, quoique cet Arrest subsiste et qu'il ait même esté confirmé par une infinité d'autres, lesquels ont perpétuellement reprimé les entreprises des officiers dudit Chastelet, et particulièrement par ceux des 3 juillet 1662 et 14 décembre 1663, signifiez audit lieutenant civil dudit Chastelet; néanmoins les officiers d'icelui ne cessent de continuer leurs entreprises au mépris des susdites Ordonnances et Arrests par un attentat qualifié et insupportable; ce qui est si vray que le lieutenant général de ladite Prevosté de l'Hostel, ayant au commencement de décembre 1667 esté requis par aucuns des créanciers de *Michel Lasne* graveur ordinaire de Sa Majesté, decedé aux Galleries du Louvre, d'apposer le scellé sur les biens et effets delaissez par ledit défunt, et s'estant à cet effet transporté en son domicile ausdites Galleries du Louvre, il aurait trouvé que maître .....de Barry, commissaire au Chastelet avait commencé d'apposer le scellé, ce qui l'auroit obligé d'apposer le sien sur celui dudit commissaire de Barry : Et comme il estoit nécessaire de lever promptement lesdits scellez, tant pour le bien des heritiers dudit défunt *Lasne* que de ses creanciers, ledit suppliant

auroit recherché la voye la plus commode et la plus convenable, et pour cet effet il se serait pourvû au grand Conseil, pour, en tant que besoin seroit, faire autoriser le scellé dudit lieutenant général de la Prevosté de l'Hostel, et ordonné que celuy dudit commissaire Barry seroit rompu, en attendant l'occasion de se pourvoir par devers Sadite Majesté, pour y porter ses plaintes de cette nouvelle entreprise; et par Arrest dudit grand Conseil du septième décembre 1667, auroit esté ordonné qu'en présence des parties, ou icelles appelées, le scellé apposé par ledit commissaire de Barry, seroit rompu et brisé, et celuy apposé par ledit lieutenant général de la Prevosté de l'Hostel levé et ôté, pour être procedé à l'inventaire des choses qui se trouveroient sous iceluy, et qu'à cette fin, commandement seroit fait audit de Barry de rendre les clefs, qu'il auroit emportées, au suppliant ou à l'huissier porteur dudit Arrest, ce qu'il a esté refusant de faire jusques à présent, quoique tous les intéressez ayent reconnu la jurisdiction de ladite Prevosté de l'Hostel, et que le lieutenant général en icelle ait levé lesdits scellez, en conséquence du susdit Arrest, et à la prière et poursuite de Elisabeth Lasne, fille dudit défunt, et travaillé à l'inventaire et description de partie des biens qui se sont trouvez sous ledit scellé, ce qui marque une suite affectée de contraventions ordinaires des officiers dudit Chastelet, à quoy il est très nécessaire de pourvoir afin que la justice soit promptement et sans retard administrée à ceux qui demeurent dans les Maisons royales, nonobstant les oppositions et attentats des officiers du Chastelet. A CES CAUSES requeroit le suppliant qu'il plût à Sa Majesté ordonner que ledit Arrest de son Conseil contradictoire du 29 mars 1650, et autres rendus en conséquence les 3 juin 1662 et 13 décembre 1663, et celuy dudit grand Conseil du 8 décembre 1667, seront exécutez selon leur forme et teneur, et en consequence faire très expresses et iteratives defenses aux officiers dudit Chastelet de Paris, et tous autres, de plus troubler à l'avenir ledit Prevost de l'Hostel, ses lieutenants et autres officiers de ladite Prevosté en la jouissance du droit qu'ils ont de faire les scellez, inventaires et autres actes de justice dans les Maisons royales, suivant et conformément ausdits Arrests, à peine de dix mille livres d'amende, au payement de laquelle les contrevenans seront contraints par toutes les voyes de justice en vertu du présent Arrest, et sans qu'il en soit besoin d'autre, et, en conséquence de ce, ordonner qu'il sera, incessamment et sans delai, passé outre, par ledit Prevost de l'Hostel, ou son lieutenant, à la levée des scellez par lui apposez sur les meubles, effets dudit défunt *Lasne*, inventaire et description par lui encommencés. Et, pour la contravention faite par ledit commissaire Barry audit Arrest contradictoire du Conseil du 29 mars 1650

et autres y rendus en consequence, déclarer la peine de dix mille livres, portée par ledit Arrest, encouruë à l'encontre de luy, et ordonner qu'au payement d'icelle il sera contraint par toutes voyes en vertu du présent Arrest et sans qu'il en soit besoin d'autre, nonobstant oppositions ou appellations quelconques, et qu'il sera pareillement contraint et, par les mêmes voyes, à rendre et restituer incessamment les clefs dudit défunt *Lasne*, qu'il a emportées, soit au suppliant, ou à l'huissier porteur du présent Arrest. Veu ladite Requeste, signée Jacquemier, avocat du suppliant, ledit Arrest contradictoire du Conseil du 29 mars 1650, et autres y rendus en conséquence les 3 juin 1662 et 14 décembre 1663, l'Ordonnance de Sa Majesté du 24 juillet 1646, et autres pièces attachées à ladite Requeste : Ouy le rapport du sieur Quentin de Richebourg, commissaire à ce député; Et tout considéré; Le Roi en son Conseil, ayant égard à ladite Requeste, a ordonné et ordonne qu'il sera incessamment passé outre à la levée des scellez apposez sur les meubles et effets dudit défunt *Lasne* par le lieutenant du Prevost de l'Hostel, et l'inventaire et description d'iceux, par luy encommencée, parachevée, et, pour cet effet, que le commissaire Barry remettra entre les mains du procureur du Roy de ladite Prevosté de l'Hostel, dans les 24 heures de la signification du présent Arrest faite en personne au domicile, les clefs des coffres et cabinets dudit défunt *Lasne*, qu'il a emportées, sinon et à faute de [ce] faire dans ledit temps, et iceluy passé, il y sera contraint par corps en vertu du présent Arrest, et sans qu'il en soit besoin d'autre. Fait Sa Majesté défenses aux officiers du Chastelet de contrevenir aux susdits Arrests, aux peines y portées. Fait au Conseil privé du Roy, tenu à Paris le onzième jour de janvier 1668.

Signé : Maisat.

Le quatorzième jour de janvier de mil six cens soixante huit : A la Requeste dudit sieur Fontenay, avons signifié, montré, et d'iceluy Arrest du Conseil donné copie sur les huit heures du matin à maître.... Barry, commissaire au Chastelet de Paris, en son domicile, parlant à sa personne, auquel nous avons fait commandement de rendre les clefs contenuës audit Arrest dans le temps porté, sinon qu'il y sera contraint, suivant le désir d'iceluy, et outre sommé et interpellé de donner mémoire des oppositions ausdits scellez, qui peuvent avoir esté faits en ses mains; pour estre iceux appelez à la levée d'iceluy, à ce qu'il n'en ignore, par nous huissier ordinaire du Roy en ses Conseils.

Signé : Desmarays.

Extrait du procès verbal du lieutenant général de la Prevosté de l'Hostel, de la levée du scellé par luy apposé, dans les Galleries du Louvre, et sur les biens de défunt Michel Lasne.

Et le seizième jour de janvier audit an mil six cens soixante huit, ledit sieur commissaire Barry, pour satisfaire audit Arrest du Conseil, a rendu quatorze clefs qui ont esté mises ès mains dudit sieur de Fontenay par le sieur Dabon, à qui elles avaient esté données par ledit Barry pour cet effet, lesquelles clefs sont celles des coffres, armoires et cabinet dudit défunt *Lasne*, sur lesquels ledit commissaire Barry avoit apposé le scellé, dont ledit Dabon a requis acte et a signé;

DABON, PARCEVAL, de FONTENAY, ROYER.

IV

Arrest du Conseil d'État qui enjoint à tous les officiers commenceaux, et à tous ceux de sa cour et suite, de reconnoîstre autre juge que le Prevost de l'Hostel, leur juge ordinaire et naturel de tout temps pour toutes leurs affaires où il s'agira de justice, ny de se pourvoir ailleurs, à peine de nullité de procédures, dommages et interests. Du 28 *novembre* 1848.

Sa Majesté ayant sçû que *Henry de Bissey* (*sic*) sieur de Noiron (1), l'un des chevaux legers de sa garde, s'estoit adressé au Prevost de Paris et fait informer par devant un commissaire du Chastelet de l'assassinat attenté en sa personne par les nommés Fontaine, Arnoul et Desforges, et s'étant fait représenter les informations faites tant par devant le commissaire Le Cerf que celles qui ont été faites au précédent par ordonnance du sieur de Beaumont, capitaine et gouverneur de son chasteau de Saint Germain en Laye, Sa Majesté commande et enjoint au sieur marquis de Sourches, Prevost de son Hostel et grande Prevosté de France, ou son lieutenant général d'instruire et juger ledit procès. Fait deffenses à tous autres juges d'en prendre connaissance, enjoint Sa Majesté à tous ses officiers commenceaux et à ceux de sa cour et suite de n'en reconnoistre aucun autre que ledit Prevost de l'Hostel en toutes leurs affaires où il

(1) Il y a un certain nombre de Noiron en France, mais nous ne savons duquel il s'agit ici. Il y a d'abord un Noiron dans la Haute-Saône, arrondissement de Gray; et, dans la Côte-d'or, Noiron-lès-Citeaux, Noiron-sous-Bèze, Noiron-sur-Seine, tous trois dans l'arrondissement de Dijon.

s'agira du fait de la justice, ny de se pourvoir ailleurs que par devant luy, à peine de nullité de procédures et de tous dépens, dommages et interests.

Fait à Paris le vingt huitième novembre 1656.

(*Signé*) Louis.

Et plus bas : De Guénégaud *avec parafe.*

BIBLIOGRAPHIE.

Mémoires et Journal de J.-G. Wille, graveur du Roi, publiés d'après les manuscrits et autographes de la Bibliothèque impériale, par Georges Duplessis, avec une préface par Edmond et Jules de Goncourt. — Paris, veuve J. Renouard, 1857, 2 vol. in-8°.

Les réimpressions d'ouvrages rares, les impressions de manuscrits, sont depuis quelques années à l'ordre du jour, et il ne faut pas s'en plaindre : de précieux documents, enfouis jusqu'alors dans les dépôts publics ou dans les collections privées, deviennent ainsi accessibles au travailleur, pour le plus grand bien de l'histoire de l'art. On sait les services déjà rendus par de sérieuses publications : *les Archives de l'Art français*, *l'Abecedario*, du savant et judicieux Mariette, les *Mémoires inédits sur les artistes français*, *les Peintres provinciaux*, les *Mémoires de l'Académie de Peinture*, *les Artistes français à l'étranger*, etc., etc. Nous ne saurions, pour notre part, trop applaudir à cette tendance qui a pour but de soumettre la plus grande masse de matériaux au plus grand nombre d'appréciateurs possible, chacun devant, selon la circonstance, interpréter un document à son point de vue.

L'ouvrage qui va nous occuper est destiné à jeter un jour nouveau sur la société et en particulier sur les artistes du XVIIIe siècle dont on s'est tant occupé dans ces derniers temps. Jean-Georges Wille, Allemand d'origine, mais Français par la manière, par les mœurs et par un séjour de soixante et onze années à Paris, se trouvait, grâce à sa position de fortune, à ses relations et à son talent, dans les meilleures conditions pour nous laisser d'inappréciables renseignements sur un grand nombre de personnages de son époque et particulièrement sur lui-même. Mariette se contente de mentionner dans son *Abecedario* le nom du graveur avec qui il se trouva fréquemment en rapport, et il a relevé seulement quelques-uns des ouvrages de cet artiste, dans le *Catalogue des œuvres*. M. Charles Leblanc a depuis publié le Catalogue complet de l'œuvre de Wille, mais la biographie de l'artiste reste à faire; les manuscrits que M. Duplessis vient de livrer au public rendent désormais facile cette tâche à l'écrivain qui voudra s'en charger. Wille refusait le 20 juillet 1771 à M. de Lippert, de Munich, l'histoire de sa vie, comme plusieurs

l'avaient déjà demandée pour la faire insérer dans la *Gazette des Beaux-Arts*, d'Augsbourg. « Je n'aime pas, ajoute-t-il, — et il a raison, — les histoires des gens qui existent. » En 1792, il refusait aussi impitoyablement les mêmes communications à un marchand d'estampes de Nuremberg : « ... Il me demande l'histoire de ma vie depuis ma naissance jusqu'à ce moment, bien circonstanciée jusqu'aux moindres événements de tout ce que j'aurois fait, de tout ce qui me seroit arrivé ; le nom de mon pays, le nom de mon père, sa profession, le nom de ma mère, le nom de... Je suis étonné de ce qu'il ne m'ait pas demandé les noms de mon boucher, de mon boulanger, de mon tailleur et de mon cordonnier. Je lui ay répondu que ma vanité et mon orgueil n'étoient pas encore assez mûrs pour la lecture imprimée de ma propre histoire, et que je n'étois et ne serois jamais disposé à me donner ce ridicule, de gayeté de cœur ; que cependant, après que je ne serois plus, si on avoit envie de faire mon histoire, on trouveroit de quoi dans mes journaux, que j'ay écrits toujours avec négligence, mais avec vérité, depuis plus de quarante ans. »

Quelle organisation privilégiée et surprenante, que celle de Wille ! Modèle du chef de famille, il entretient encore une correspondance des plus volumineuses avec tout ce que l'Allemagne renferme d'artistes et d'illustrations en tout genre ; il suit assidûment les ventes d'objets d'art ; il est en outre collectionneur, non-seulement de tableaux et de dessins, mais aussi de médailles. Nous n'avons pas compté moins de dix-sept élèves formés par lui (1) ; son œuvre comprend près de 200 pièces ; son atelier et son cabinet furent visités chaque jour par tous les étrangers de distinction qui, arrivant à Paris, se présentaient chez lui munis de lettres de recommandation. Les notes que Wille a consignées sur ses tablettes, au retour de chacune des ventes célèbres du siècle dernier, seront consultées avec intérêt par nos amateurs modernes, et viendront même parfois compléter l'excellent ouvrage de M. Charles Blanc : le *Trésor de la Curiosité*. Les *Mémoires* du graveur renferment parfois, il faut bien le reconnaître, de puérils détails ; mais, qu'on se le rappelle, ce *memento* intime, rédigé au jour la journée, se ressentant tant soit peu de l'idiome germanique, n'était pas destiné à la publicité ; faisons donc bon marché des mentions d'envois, très-peu intéressants pour nous, de bœuf fumé, de jambon, de vin muscat, etc., en considération des renseignements bien autrement sérieux qui y abondent. M. Duplessis a su d'ailleurs

(1) Bervic, Daudet, Grégori, Guttenberg, Halm, Hess, de Longueil, de Méchel, Miger, Pariseau, madame Pinard, Preisler, Romanet, Schmurer, Soiron, Vangelisti et Wronczinski.

les compléter, et faire preuve d'une érudition réelle; il est facile de voir que le jeune écrivain, fort heureusement pour lui et pour nous, ne se contente pas seulement de réunir des livres et des brochures relatifs aux arts, mais qu'il les étudie avant de leur accorder une place dans sa bibliothèque. On trouvera dans les deux volumes que nous analysons, d'intéressantes notices sur divers artistes, tels que Baléchou, J. Daullé, Herman, Hellé, Heilmann, Krausse de l'Académie de Saint-Luc, de Julienne, Schenau, Choffard, Jardinier, Ficquet, Le Bas, Bervic, Beauvarlet, Descamps, Chrétien de Méchel, Coclers, Julien, Hubert, Bartolozzi, Duplessis; des détails sur les derniers moments de Winkelmann, etc. Il est surtout un artiste que la France connaissait très-peu, malgré son grand talent, avant que le Louvre eût acquis quelques-unes de ses œuvres, avec lequel Wille a vécu dans un commerce très-suivi de lettres et sur le compte duquel il nous laisse par conséquent d'abondants détails qu'on ne saurait trouver ailleurs; je veux parler de Dietrich, ou Dietricy; M. Duplessis a eu l'heureuse idée de nous donner pour la première fois *in extenso* la lettre que Mariette adressait de Paris le 17 mars 1761 à Dietrich, en lui expédiant 59 pièces de Rembrandt qu'il lui avait demandées; on rapprochera utilement cette lettre de l'article que Mariette a déjà consacré à Dietrich dans son *Abecedario* et des biographies qu'en ont données Heller en 1821, J.-F. Linck en 1846 et Schuchardt en 1851, mais que M. Duplessis, si bien informé d'ordinaire, a oublié de nous rappeler.

Le bibliographe trouvera aussi à glaner dans le *Journal* de Wille : il apprendra que la notice sur Lucas de Cranach (Sunder) (1), qui parut anonyme, est de Reimer, ce que n'a pas connu M. Oettinger; que Wille est auteur des articles Heilmann et Grimoux dans l'*Histoire des peintres* de Fuessli, etc.; nous signalerons particulièrement aux coureurs de ventes et de bouquinistes ce passage que nous copions littéralement dans le *Journal* du graveur à la date du 22 novembre 1767 : « J'ai écrit huit pages en faveur de la gravure et principalement sur l'avantage que peut retirer un État du commerce d'estampes où elle est protégée; car on veut actuellement former une communauté de tous les graveurs qui ne sont pas de l'Académie royale. Cet écrit est adressé à M. de Livry, premier commis de M. le comte de Saint-Florentin. » La découverte de cet autographe aurait son prix, car l'opinion d'un maître tel que Wille en pareille matière a du poids.

(1) Abhandlung über das Leben und die Kunstwerke des berümhten deutschen Malers, L. Cranach. — Hamb. et Leipz., 1761, in-8°.

Wille s'est montré excellent et digne tout à la fois dans ses *Mémoires*, et nous citerons trois passages à l'appui de ce que nous avançons :

[17 mars 1762.] « Répondu à M. Boétius, graveur de la cour de Saxe, qui, m'ayant écrit pour la première fois, me fit une description des plus attendrissantes de sa situation, et me dit qu'il a tout perdu par le feu des Prussiens au siége qu'ils avaient mis devant Dresde. Je lui ai envoyé un billet dans ma lettre... Selon mon cœur, je voudrais l'assister de beaucoup, quoique je ne le connoisse pas autrement ; *mais il est artiste malheureux, cela me suffit.* »

[8 décembre 1768.] « Mes amis de chez le roy de Danemark voulurent absolument me présenter à ce monarque. J'en fus très flatté ; mais ayant observé que la foule y étoit constamment très grande de toutes sortes de poëtes, lettrés, artistes, gens de métier de toute espèce, qui présentoient de leurs ouvrages en vers et en prose, ou dédiant tout ce qui pouvoit porter dédicace, ou offrant pour de l'argent ce qu'ils avoient de bon ou de mauvais, je changeai de sentiment, d'autant plus que, parmi la foule, je ne voyois que peu de personnes d'un mérite reconnu. Mes amis n'étoient pas contents d'abord de ma résolution ; mais, lorsque je leur dis que je ne désirois nullement avoir l'air, aux yeux des autres, comme étant là aussi *pour tendre la main dans l'occasion*, *ils approuvèrent ma délicatesse.* »

« Ce jour, 29 d'octobre 1785, a été le jour le plus fatal et le plus malheureux de ma vie : ma femme, la plus excellente femme possible, s'est endormie avec la ferme confiance en la bonté de son créateur. Dieu ! que de larmes me coûte cette séparation ! que ne suis-je avec elle, avec cette femme aimable, honnête et vertueuse, qui m'aima sincèrement et sans détour ! que les trente-huit ans que j'ay passés heureusement avec elle se sont promptement écoulés ! »

Le *Journal* de Wille contient des détails nouveaux et intéressants sur les débats qui agitèrent les dernières années de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture ; il assistait régulièrement à ces orageuses séances et en transcrivait en quelque sorte le procès-verbal sur ses registres, sitôt qu'il rentrait chez lui le soir.

Enfin, le chroniqueur, le journaliste, ne liront pas sans profit le second volume particulièrement des *Mémoires* de Wille. Il s'était fait *flâneur* en vieillissant ; il lui fallait tout voir, ce dont même il fut puni, au Champ de Mars, le 4 juillet 1790, en allant visiter les préparatifs de la fête de la Nation. « La foule des travailleurs représentoit une fourmilière ; on ne savoit où se refugier, et dans ce désordre un imprudent me poussa la roue

de sa brouette contre ma jambe droite, dont je fus blessé. » Autre avocat Barbier, Wille rend compte de l'incendie de l'Hôtel-Dieu, du débordement de la Seine, de la prise de la Bastille, de la foire Saint-Germain, de la cherté des loyers! Pauvre homme, obligé de subir, à la mort de sa propriétaire, une augmentation de 700 livres pour conserver son logement du quai des Augustins, qu'il occupait depuis 44 ans! Les expériences aérostatiques charmèrent aussi notre graveur, qui les suivait avec frénésie, laissant parfois échapper des exclamations du genre de celle-ci : « Quelle invention! j'en suis tout étourdi. Je fais des réflexions à perte de vue!... » — Que dirait donc, de nos jours, l'excellent Wille?

Nous ne pouvons terminer cette analyse sans transcrire un dernier passage, — quel est le collectionneur qui ne nous en saura pas gré? — c'est celui où Wille rend compte des préparatifs de la vente du cabinet qui avait fait « le charme de sa vie. » [5 décembre 1784.] « Je me rendis de grand matin à l'hôtel Bullion, pour y voir *pour la dernière fois* mes tableaux et mes dessins. Le tout y étoit distribué contre les murs avec beaucoup de goût et d'intelligence, et faisoit un effet merveilleux. J'avoue que cette vue me causa quelque peine; je désirois presque que le tout fût encore chez moi, ou du moins en partie, c'est-à-dire les pièces tant en peinture qu'en dessins que j'avois estimées et chéries le plus; mais enfin il n'y avoit plus à reculer. Lorsque l'affluence des curieux, amateurs et artistes, commença à faire foule, je décampai seul; mon fils, qui m'a été fort utile dans cette affaire en me vernissant singulièrement mes tableaux avant la vente, y étoit aussi venu, mais il y resta encore après moi. »

Les *Mémoires* et le *Journal* de Wille constituent, en somme, un ouvrage des plus utiles à consulter, et que toute personne qui s'occupe de l'histoire de l'art voudra posséder; MM. de Goncourt se sont chargés d'en résumer l'ensemble dans une préface rapide, écrite dans ce style qui leur est propre. M. Duplessis a annoté le texte avec soin; les communications ne lui ont pas fait non plus défaut; il a terminé la publication par une table des noms cités, qui abrégera les recherches du travailleur; pourquoi n'avoir pas agi de même pour la matière? Il eût rendu, de cette manière (il doit le savoir par expérience), un nouveau service à son lecteur, puisque le proverbe anglais dit : « *Time is money.* »

E. Bellier de La Chavignerie.

⁂ Une publication périodique qui voit le jour à Paris et qui jouit d'une juste estime, la *Revue contemporaine*, analysait dernièrement un travail de M. Robert d'Azeglio, inséré dans la *Rivista contemporanea*, publiée à Turin,

et relatif *au mal que les conquêtes anciennes et modernes ont fait aux beaux-arts*. Il y a là des détails curieux et peu connus sur les *pertes* qu'éprouva en 1815 le musée du Louvre.

M. d'Azeglio se plaint du tort que la paix a continué de faire à l'Italie : jadis dépouillée par la guerre, l'Italie est maintenant, selon lui, privée de tout ce qui lui restait; les étrangers lui enlèvent à prix d'argent ses tableaux, ses statues, tout ce qu'elle a de précieux en objets d'art.

Le nombre des tableaux anciens acquis par l'Angleterre en 1833 s'élevait à 3,760; en 1836, il monta à 8,691. Le nombre de ceux qui furent emportés de ce pays, de 1833 à 1838, est de 46,381. En 1850 le nombre des tableaux classiques exportés s'est élevé à 11,217. Dans un espace de dix-sept ans, l'Angleterre a enlevé à l'Italie le chiffre incroyable de 57,598 toiles, dont 11,519, c'est-à-dire un cinquième, appartiennent aux écoles italiennes. Les quatre autres cinquièmes se composent d'ouvrages français, hollandais, belges et espagnols.

Ces chiffres paraissent inexplicables si l'on ne se rappelle de quelles fraudes les Anglais sont victimes en Italie et combien de contrefaçons misérables ils payent à prix d'or. On peut affirmer qu'ils possèdent dans leurs galeries plus de tableaux attribués à Raphaël et à Titien que ces deux maîtres n'ont vécu de jours. Malheureusement pour l'Italie, elle perd de temps en temps des œuvres d'une incontestable utilité et d'une immense valeur, qui vont s'enfouir à tout jamais dans des musées royaux. C'est ainsi que dernièrement, à la vente de la galerie du duc de Lucques, le roi de Hollande a acheté la célèbre Vierge aux Candélabres, et qu'un autre Raphaël, tout aussi authentique, a été tout récemment encore vendu pour 34,000 thalers, 154,000 francs, au roi de Prusse.

Ainsi s'exprime la *Revue contemporaine;* nous observerons seulement que, si le chiffre de 34,000 thalers est exact, le thaler valant 3 fr. 80 c. environ, la somme en francs doit monter à 129,200 fr. G. B.

⁂ L'auteur de la notice sur la peinture murale à l'huile (1448), découverte il y a deux ans dans la Grande Boucherie de Gand, M. Edmond de Busscher, vient de publier, sur la reconstruction de la Grande Boucherie de Gand au xve siècle, une brochure pleine de renseignements relatifs aux peintres et aux sculpteurs gantois à cette époque.

Le principal adjudicataire de la maçonnerie de la Grande Boucherie fut maître Wautier ou Gautier (les comptes en flamand l'appellent indifféremment Woutren ou Wouter) Martins, architecte et plus tard géomètre arpenteur de la commune et inspecteur des travaux publics. Il était frère

de Jean Martins, le peintre. M. de Laborde, dans sa table alphabétique des *Ducs de Bourgogne*, a commis une erreur en citant *Gautier Martin*, maistre des œuvres de la ville de Gand en 1412, et *Wautier Martins*, maistre-maçon, comme deux individus différents. Gautier et Wautier, c'est le même nom.

Ce maître Wautier Martins a travaillé aussi en France, à Béthune. Il mourut en 1418.

M. de Busscher donne les renseignements suivants sur cette famille des Martins : « Gheloet Martins, franc-maître peintre en 1408 et juré en 1415. Nous le croyons fils de Laurent Martins, devenu maître-peintre en 1380, juré en 1384, doyen en 1386, et qui eut deux autres fils peintres : Gilles, deux fois juré, et Godefroy, reçu maître en 1398. Après eux viennent Jean Martins et son fils Nabur, dont la réputation et quelques-unes de leurs œuvres sont révélées par plusieurs documents contemporains... »

La façade de la Grande Boucherie avait été décorée d'une statue de la Vierge et d'une statue de saint Jean. Ces statues furent coloriées en 1416-1417, moyennant 4 livres et 6 escalins de gros, par un peintre dont M. de Busscher cite le nom inconnu jusqu'ici : maître Chrétien Van de Wincle (Kerstiane vanden Wincle). En 1417-1418, M. de Busscher retrouve encore ce Van de Wincle exécutant l'ornementation du riche *couvre-fierte* (dais ou baldaquin) qu'une députation de l'échevinage et de la bourgeoisie de Gand allait offrir chaque année à *Notre-Dame la Brune* ou *Notre-Dame Flamengue* de la cathédrale de Tournai.

W. B.

⁂ Un architecte protestant, M. Bourgeois de Lagny, vient de publier un *Mémoire sur la disposition propre aux édifices du culte protestant.* « Une œuvre d'art, dit-il, est ce qu'elle doit être, lorsqu'elle est appropriée au but qu'on se propose en l'employant. Le but étant connu, sa réalisation par l'art doit en être la traduction la plus naturelle la plus complète. La disposition comme l'ornementation sont elles-mêmes essentiellement renfermées dans le but ou la chose à réaliser.

« Qu'est-ce qu'un temple protestant ?

« C'est un lieu où les fidèles se réunissent pour *entendre* la Parole de Dieu; c'est un lieu où il y a un *orateur* et des *auditeurs;* c'est le TEMPLE DE LA PAROLE.

« Sur cette seule donnée, des auditeurs de la parole d'une part, et du ministre de cette parole d'autre part, de ceux qui viennent *écouter* dans

le temple et de celui qui a pour mission d'y *parler* aux fidèles ; sur cette donnée bien simple, mais que l'art doit féconder, se coordonne tout le plan, se dessine toute la disposition de l'édifice religieux du culte protestant. Cet édifice est fort différent de l'édifice catholique, puisque dans le temple protestant c'est la prédication qui est le fait central du culte ; dans l'autre, elle n'en est que le fait secondaire. Partout où cette différence n'a pas été saisie par l'architecte, le temple protestant, comme monument d'art, n'a été que l'imitation, plus souvent la caricature, de l'église catholique. Nous n'en citerons qu'un exemple, de récente application : c'est le nouveau temple protestant élevé à grands frais à Turin...

« Là où il y a un *orateur* et des *auditeurs*, quelle sera la forme la plus convenable pour entendre et être entendu ? Évidemment ce sera la forme demi-circulaire. Ce serait la forme circulaire, s'il ne s'agissait que d'être entendu. Mais, pour les auditeurs, il s'agit de *voir* en même temps que d'*entendre*, et aussi, d'être vus de l'orateur : la forme demi-circulaire produit ce double effet.

« La forme intérieure du temple protestant sera donc celle d'une salle demi-circulaire, et la forme extérieure accusera cette forme intérieure ; autrement la construction de l'édifice présenterait un non-sens...

« A la disposition intérieure demi-circulaire en plan vient s'ajouter la disposition des banquettes ou siéges en gradins élevés les uns derrière les autres, et dans la proportion voulue pour compenser, à l'égard des auditeurs, la perte de volume de la voix de l'orateur en raison de l'éloignement, de manière que les fidèles les plus éloignés de la chaire où parle le ministre de la parole soient en même temps placés sur les gradins les plus élevés. Les anciens ont su, dans leurs théâtres et leurs amphithéâtres, disposer les gradins de telle sorte que, même en plein air, on saisissait très-bien les sons et les articulations de la voix humaine dans toutes les parties de ces édifices. »

Après divers détails sur la position de la chaire au centre du diamètre de la salle, et sur les accessoires utiles au culte protestant, l'auteur termine ainsi :

« Les modifications que nous proposons d'apporter à la disposition des temples protestants se refléteront nécessairement dans l'aspect de sa façade, dans le profil de son élévation, dans le développement de ses parties latérales, etc... Partisan d'un art sérieux et rationnel, où toutes les parties de la construction doivent accuser des formes senties et non dissimulées, nous pensons aussi que la décoration ou l'ornementation, soit intérieure, soit extérieure, de l'édifice, devra s'obtenir par les mêmes pro-

cédés représentatifs de l'idée qui sert de point de départ à la disposition générale dont nous proposons l'adoption. »

⁂ *La Presse* annonce que M. Jubinal va publier dans quelques jours le tome III, formant le *supplément* de son grand ouvrage sur l'*Armeria real d'Espagne, ou collection des principales pièces de la Galerie d'armes de Madrid.* Ces gravures sont sur pierre, sur cuivre, sur acier, et in-folio. Quant au texte, il décrit et commente nécessairement, avec des aperçus d'une érudition littéraire, historique et archéologique des plus profondes, tout ce qui a rapport aux bannières, aux armures, aux boucliers, aux costumes, aux anciens canons, etc. Il discute *la selle du Cid*, *l'adargue de Charles-Quint*, *l'épée de Ferdinand le Catholique*, *l'armure de don Juan d'Autriche*, toutes ces armes célèbres enfin que la tradition a conservées, et qu'elle attribue, souvent avec raison, quelquefois à tort, aux grands rois et aux grands capitaines. Toutes les grandes bibliothèques un peu complètes voudront avoir ce magnifique volume.

⁂ Un recueil intitulé *Revue espagnole*, *portugaise et brésilienne*, qui paraît depuis quelque temps, publie en ce moment un long et remarquable travail de notre collaborateur M. Frédéric Borgella, sur les peintres espagnols. M. Borgella a déjà passé en revue Murillo, Alonso Cano, Zurbaran. Son travail sera réimprimé en volume.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Le Cabinet de Sully à l'Arsenal. — Un trait de Gustave Planche. — Un tableau de M. Leys. — Le château de Blois. — L'Académie des Beaux-Arts. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES.

⁂ Dans une note de la rédaction, ajoutée à l'*Iconographie de Paris*, par M. A. Bonnardot (livraison d'août), nous avons rappelé aux amateurs d'objets d'art et de curiosités historiques le *Cabinet de Sully*, qui existe à la bibliothèque de l'Arsenal et dont bien peu de personnes savent l'existence. M Édouard Thierry, en rendant compte des *Mémoires et journal inédit du marquis d'Argenson*, que vient de publier le savant libraire Jannet, a voulu faire connaître à ses lecteurs ce cabinet, qui lui a inspiré une charmante description, très-exacte et très-minutieuse, quoique relevée d'un style spirituel et coloré. Cette description nous appartient, à tous les titres, et nous prenons notre bien où nous le trouvons, fût-ce dans le *Moniteur*.

« Je suis, dit M. E. Thierry, dans un endroit qui me rend plus attachante mon étude d'aujourd'hui. D'abord le lieu est calme et de bon aspect, riche d'une richesse qui ne compte plus ou plutôt qu'on oublie de compter, sérieux et tout à fait propice aux recherches rétrospectives. C'est une salle, ou plutôt une chambre à coucher, du temps de la minorité de Louis XIV, mais dont les souvenirs se retournent du côté de Louis XIII et même de Henri IV. « Je suis vêtu de mon père, » disait Montaigne enveloppé de la robe de chambre que son bien-aimé père avait longtemps portée. Ici, je ne suis pas vêtu du règne de Louis XIII : quatre murailles ne ressemblent guère à un vêtement ; mais le commencement du XVIIe siècle m'enveloppe. J'ai le passé autour de moi : peinture et ornementation, fleurs et figures, fantaisie et réalité, mythologie, généalogie et histoire. Je l'ai autour de moi et au-dessus de moi, à mes côtés et sur ma tête. Si je lève les yeux, je vois le plafond divisé en douze compartiments dont neuf forment le carré complet, c'est-à-dire la chambre régulière. Les trois autres indiquent la place où fut l'alcôve. Au milieu des neuf compartiments profondément encaissés dans l'épaisseur des solives peintes, le principal représente un tertre à l'écart sur le Parnasse. Un bouquet d'arbres ombrage un autel triangulaire qui supporte un écusson armorié.

Apollon lui-même, le dieu blond, le dieu jeune, le dieu de la lyre et du carquois, demi-assis, demi-couché sur un nuage flottant, vient couronner le double écusson. A son exemple, deux nymphes qui montent vers l'autel y déposent des couronnes de lauriers. Deux encore s'approchent avec une corbeille et des guirlandes. Je compte les nymphes, elles sont neuf; reconnaissons le nombre des Muses. Les cinq autres, négligemment assises, exécutent un concert où elles se reprennent tour à tour. En ce moment, la harpe s'accorde avec la viole, et la trompette éclatante s'accordera tout à l'heure avec les pipeaux.

« Quelle est donc cette maison aimée des dieux pour laquelle Apollon descend de l'Olympe et dont le chœur des Muses consacre la gloire au son des instruments ?

« Le croissant d'hermine indique son nom dans la langue héraldique : c'est la maison de la Meilleraye unie par la foi du mariage à la maison de Cossé-Brissac.

« Autour du magnifique cadre d'or, formé de feuilles de chêne vigoureusement bottelées, les huit autres compartiments se rattachent au dessein général de glorifier Charles de la Porte, duc de la Meilleraye, grand maître de l'artillerie. Ainsi, à droite et à gauche du tableau central qui figure le bonheur de son union avec Marie de Cossé, deux Renommées se chargent de remplir les deux hémisphères du bruit de ses exploits. La Renommée du vieux monde embouche la trompette. Celle du monde nouveau prête l'oreille avant de répondre à sa sœur. Des deux autres côtés, se font parallèle deux figures assises sur des drapeaux : la France que le duc de la Meilleraye a rendue triomphante, la Victoire entourée des écussons de nos ennemis et des noms des villes qu'il leur a prises : Gravelines, Aire, Bapaume, Arras, Perpignan, la Bassée, Collioure et Hesdain. Aux quatre coins, dans quatre petits cadres ronds, quatre têtes reconnaissables à leurs attributs représentent l'Afrique brûlée par le soleil, l'Amérique parée des plumes de ses oiseaux merveilleux, l'Europe chrétienne et offrant à Dieu les palmes de ses martyrs, l'Asie musulmane et faisant brûler l'encens qu'elle produit. Plus heureux qu'Alexandre, le duc de la Meilleraye a empli quatre continents de sa gloire et n'a pas vainement rêvé des régions inconnues que Christophe Colomb a ouvertes à sa célébrité future.

« La flatterie du peintre passe peut-être un peu les bornes où devait la retenir la modestie du grand capitaine; mais, ici, la modestie de M. de la Meilleraye n'a pas dû être consultée. C'est la tendresse conjugale qui conspire avec l'art adulateur, et qui autorise son zèle. Nous ne sommes

pas dans le cabinet du duc ; mais nous sommes dans la chambre de la duchesse. Qui reprocherait à l'amour l'orgueil qu'il n'a pas pour lui-même? qui aurait blâmé madame de la Meilleraye d'être fière des trophées de son mari, et d'en entretenir sans cesse son cœur par ses yeux ?

« Eh bien, chère Cléone,
Conçois-tu les transports de l'heureuse Hermione ?
Sais-tu quel est Pyrrhus ? T'es-tu fait raconter
Le nombre des exploits... Mais qui peut les compter ?....

« Le matin, du fond de son alcôve, aussitôt que la jeune duchesse ouvrait la paupière, son regard s'arrêtait sur une des belles pages de la vie du duc. En face de son lit, un panneau éclatant d'or lui présentait, au milieu d'une composition capricieuse et mythologique, un siége en miniature, des remparts entamés sans désordre, et le vainqueur (Louis XIII ou M. de la Meilleraye?) recevant sur la brèche la soumission des vaincus. Quels étaient ces remparts? ceux d'Arras? que risque-t-on à le supposer? Du reste, le panneau est d'une superbe menuiserie, et la composition se relie par le choix de ses arabesques à tout le reste de la décoration. Le siége d'Arras en fait le centre avec son cadre richement figuré. Au sommet du cadre ovale, — mais si je cherche le sens de l'allégorie, je vais me tromper sans doute, — Bellone compatissante s'afflige elle-même des maux qu'elle cause. A droite et à gauche, Apollon et la Reine des dieux prennent la fuite, l'un avec sa lyre, l'autre avec ses paons, ou, si l'on aime mieux, la France inquiète cherche à retenir Apollon et Junon qui s'enfuient. Le cadre est porté par un socle sur lequel sont peints trois cyclopes forgeant des armes. D'un des côtés du socle, un robuste Jupiter brandit sa foudre; de l'autre, Mars tient un drapeau ; deux canons leur servent de trônes. Cette forge, ces cyclopes, ces canons, ces armes entassées rappellent que M. de la Meilleraye fait forger les foudres de son roi, et qu'il est grand maître de l'artillerie.

« Grand maître de l'artillerie, premier tacticien de son temps pour assiéger une place forte, — Vauban n'était pas encore venu, — les deux gloires du duc de la Meilleraye sont partout écrites dans la chambre de la duchesse. Femme d'un preneur de villes, elle avait sous les yeux les trois grands siéges auxquels son mari devait directement ou indirectement la fortune de sa maison : le siége d'Arras, conduit par lui-même ; le siége de la Rochelle, conduit par son cousin germain, le cardinal de Richelieu ; le siége de Paris, soutenu par Ch. de Cossé-Brissac, qui en remit les clefs à Henri IV. Femme, elle revendiquait aussi le privilége de son sexe. Elle savait que la beauté commande à la force, et, entre ces

emblèmes de la puissance militaire, ces images des combats, les figures des empereurs romains dont elle croyait tirer son nom (Cossé, de Cocceius Nerva), les figures des héros de la chevalerie, elle avait au-dessus de sa glace, dans un cadre surmonté d'une couronne de roses, Vénus apportant à Énée les armes divines fabriquées par Vulcain.

« Ne pressons pas trop l'allusion ; M. le duc de la Meilleraye était mal fait et jaloux. Avec une autre femme que la duchesse, l'allégorie aurait pu lui porter malheur. Il ne tint pas non plus à Richelieu qu'elle ne lui devînt funeste; mais madame de la Meilleraye partit à propos pour son gouvernement de Bretagne, et, lorsque son redoutable cousin fut engagé ailleurs, elle revint dormir d'un chaste sommeil dans son alcôve tendue d'une belle étoffe de soie à bandes bleues et blanches.

« L'étoffe de soie a été presque toute enlevée. Le lit n'existe plus, mais les trois figures du plafond restent dans l'attitude où la duchesse les contemplait en s'endormant le soir : à sa gauche, Diane accoudée sur la nue; à sa droite, le Silence (le Silence ou l'Amour malicieux qui le parodie); au milieu, le Sommeil, mais le Sommeil frère de l'Hymen, qui veille les yeux fermés, et, couronné de pavots, couronne des mêmes fleurs les deux blasons de Cossé et de la Meilleraye. A l'ombre des deux écussons, se cachent deux ramiers de couleur sombre, et vers le même abri se glissent furtivement deux blanches hermines, tatouées (hélas !) de petites queues noires.

« Singuliers protecteurs d'un sommeil chrétien ! Heureusement la duchesse de la Meilleraye croyait plus au tentateur de la Genèse qu'aux divinités indiscrètes de la mythologie. Elle en eut peur, et la peur la préserva du mal. Son oratoire était auprès de sa chambre à coucher ; il y est toujours : réduit charmant, d'où le sacré n'a pas non plus banni le profane, où les deux M entre-croisées de la Meilleraye et de Marie se répètent parmi des arabesques sur fond d'or, des chimères gracieuses, des génies enfants, des oiseaux et des fleurs en guirlandes.

« Chaque groupe d'arabesques est séparé par une colonne à cannelures. Au-dessus des arabesques, au-dessus des colonnes dorées qui supportent une corniche de menuiserie également dorée et rehaussée d'une guirlande courante, se développe par panneaux irréguliers une galerie des femmes fortes : Porcia, Jahel, Judith ou peut-être Thomyris, Minerve, Diane, Didon, Jeanne d'Arc ; j'en passe, et de très-obscures. Mais, à la suite de Minerve, quelle est cette jeune femme blonde, si blonde qu'on la croirait poudrée, si jeune qu'elle semble à peine être une femme ? Elle porte une perle à chaque oreille et un fil de perles à son cou. Elle est vêtue de noir. Elle porte un voile noir attaché en pointe sur son front, et que sa

main gauche ramène devant son corsage. C'est un portrait, à n'en pas douter. Pourquoi ce portrait au milieu de ces figures imaginaires? Est-ce celui de la duchesse de la Meilleraye? Et à quelle occasion a-t-il été placé dans ce petit cadre qui ne l'attendait pas? à l'occasion de son veuvage? Mais le duc de la Meilleraye ne mourut qu'en 1664. Mariée depuis 1657, la duchesse avait quarante-trois ans quand elle prit le deuil de son époux. Quelque complaisance que l'on suppose au peintre, il est difficile de croire qu'il l'ait représentée telle, après vingt-sept ans d'union, qu'elle pouvait être au moment de son mariage. Faut-il chercher quelque autre sujet de deuil plus voisin de ses seize ans? Je le ferais, si j'en avais le loisir. L'énigme pique ma curiosité. Elle n'est pas tout entière dans ce portrait mystérieux. Elle se complique de deux écharpes de crêpe, peintes après coup comme le portrait lui-même, qui lui répondent à deux points éloignés de la pièce, et dont l'une est enroulée au corps d'un ange chargé des attributs de la passion. Mais je n'explique les énigmes qu'à la condition de les deviner tout de suite. Quand elles m'échappent du premier coup, je n'y reviens pas, et pour cause. Je laisse celle-ci à des chercheurs moins hâtés. Si quelqu'un me demande où elle est écrite; où se trouvent ces rares modèles de l'architecture civile avant la seconde moitié du grand siècle, entre la *Guirlande de Julie* et le sonnet de *Job;* ces restes curieux d'une splendide habitation; cette chambre à coucher; cet oratoire d'une jolie femme qui fut célèbre par sa grâce et illustre par son mari? dans quel château des environs de Nantes ou dans quel coin plus retiré de la Bretagne? Pas aussi loin que cela : à Paris même, et dans un édifice public, dans la partie de la bibliothèque de l'Arsenal qui fait suite à la galerie des Belles-Lettres, et que la tradition (encore une énigme) continue à désigner sous le nom de Cabinet de Sully (1). Un jour vint où le marquis de Paulmy, fils du marquis d'Argenson, s'établit dans les anciens appartements du duc de la Meilleraye, comme le duc de la Meilleraye lui-même s'était installé dans ceux de Sully et de la même manière, c'est-à-dire en les remaniant à son usage. La chambre à coucher et l'oratoire de madame de la Meilleraye furent

(1) Non-seulement sous le nom de Cabinet de Sully, mais sous le nom de Cabinet de Henri IV, qui lui est toujours donné dans les anciennes pièces administratives. C'est là, dit-on, qu'était le lit du roi, lorsqu'il passait la nuit à l'Arsenal; c'est de là qu'il allait prendre le bain dans le petit Casino qu'il s'était fait construire sur la Seine, à l'endroit où est aujourd'hui le pont d'Austerlitz Je n'ai pas à rappeler toutes les relations de Henri IV avec l'Arsenal. Personne ne les ignore, et les voyageurs curieux ne manquent pas de faire une visite au Cabinet de Sully.

conservés intacts, moins par respect que par négligence. Depuis la construction de la nouvelle façade que Germain Boffrand avait ajoutée à l'Arsenal, du côté de la Seine, les deux pièces ne comptaient plus que dans les humbles dépendances de l'hôtel du gouverneur. La première devint par suite le Cabinet des estampes et des cartes géographiques du marquis de Paulmy. Le grand panneau du siége d'Arras disparut derrière les battants d'une grosse armoire. Les menuisiers qui posèrent des tablettes au fond de l'alcôve enlevèrent la tenture blanche et bleue. Cadres d'oiseaux et de longues plantes, médaillons en grisaille négligemment imités de l'antique, toute la partie inférieure de l'ornementation jusqu'à la hauteur de la cheminée est recouverte par des coffres pleins d'in-folios. Les goûts studieux de M. de Paulmy ont traité un peu brutalement la riche fantaisie du temps de Louis XIII; mais enfin je suis chez M. de Paulmy et dans un bon lieu, comme on voit, pour y lire avec intérêt la nouvelle édition des *Mémoires du marquis d'Argenson...* »

⁂ *Le Télégraphe*, journal belge, rapporte de Gustave Planche ce trait charmant, qui montre bien que, quel que fût l'état de détresse dans lequel se trouvait l'intègre critique, la délicatesse la plus rigoureuse, le tact le plus distingué, ne manquaient jamais de présider aux actes qui touchaient directement aux nécessités de la vie.

« Un jour, G. Planche, que j'avais connu à table d'hôte, vint me trouver avec un énorme rouleau sous le bras, et m'avoua qu'à la veille d'un long voyage et à bout de finances, il sentait la nécessité de battre monnaie. A cet effet, il avait résolu de vendre plusieurs études d'un artiste célèbre, et il venait me prier de traiter au mieux cette affaire. Il me remit son rouleau et je me chargeai des démarches qu'il n'avait pas le courage de faire, quelque honorables qu'elles fussent. Je me rendis chez un marchand de tableaux très-connu, et, après avoir ouvert le rouleau en question, je vis les yeux de mon homme prendre cette expression d'avidité qu'on ne rencontre que chez les avares et les collectionneurs, ce qui revient à peu près au même. — Diable! dit-il, voilà d'excellentes études d'Horace Vernet; qu'en voulez-vous faire? — Vous les vendre, répondis-je. — Je les achèterai très-volontiers, si le prix peut me convenir. — A combien les estimez-vous? — A mille francs pièce. — Je vous dirai ce soir si l'affaire peut s'arranger.

« Je revins trouver G. Planche qui accepta l'offre; seulement, il retint une des trois études du grand peintre et je lui remis le montant convenu des deux autres.

« Le lendemain, j'accompagnai le critique à la gare du chemin de fer, et en rentrant chez moi je trouvai la troisième étude d'Horace Vernet, magnifiquement encadrée, avec ce mot écrit à la craie par G. Planche : *Remercîment.* »

⁂ Un épisode de l'histoire de l'agitation religieuse des Pays-Bas au XVIe siècle a fourni à M. Leys le sujet d'une œuvre nouvelle, digne de sa réputation. La scène se passe à Anvers, dans une maison de l'allée du Pélican, près de la vieille Bourse. Le lieu de l'action est historique, comme l'action elle-même. M. Leys, tout en se réservant la part d'invention dont un artiste ne doit jamais faire le sacrifice, reproduit scrupuleusement tous les détails des traditions dont il s'inspire. Cette conscience archéologique porte ses fruits ; elle donne à ses compositions un cachet de vérité, une force de couleur locale, dont celles d'aucun des autres peintres de genre en Belgique n'approchent.

Dans cette vieille maison de l'allée du Pélican, un tourneur de chaises, ardent partisan de la religion réformée, a reçu trois de ses amis pour deviser sur les moyens propres à répandre les doctrines prêchées par Calvin. C'est dans l'atelier même du tourneur qu'a lieu le conciliabule. L'ouvrier flamand est devant une table sur laquelle est une Bible ouverte. Ses coreligionnaires sont assis vis-à-vis de lui. L'attitude de ces quatre personnages est grave ; leur visage exprime une conviction ferme, inébranlable. La famille du tourneur n'a pas été exclue de l'austère conférence. Dans le regard de la femme, qui s'appuie sur le dossier d'une chaise, se peignent de sombres pressentiments. Une jeune fille, naïve et charmante, fait de grands efforts pour comprendre ce dont il s'agit, sans trop y parvenir, à ce que l'on croit voir. D'autres personnages prennent à l'action une part plus ou moins directe ; il n'y en a pas un seul dont la présence ne s'explique que par la nécessité de remplir la toile, comme il arrive dans beaucoup de tableaux.

Cette scène est supérieurement posée. Le spectateur se sent dans un intérieur flamand du XVIe siècle ; il assiste au conciliabule calviniste. Il règne dans l'ensemble de cette belle composition une teinte grave et solennelle, qui fait en quelque sorte pressentir les suites qu'eurent pour les personnages qu'y a représentés l'artiste, leurs tentatives en faveur de la religion réformée. En effet, la chronique à laquelle M. Leys a emprunté le sujet de son tableau rapporte que trois des participants au conciliabule de l'allée du Pélican tombèrent victimes des rigueurs de l'Inquisition.

⁂ On sait avec quel bon goût M. Duban préside à la restauration du château de Blois. Une des pièces restaurées jurait dans l'ensemble : c'est le cabinet de travail de Henri III, dont les boiseries nues appelaient une parure digne du reste. Un inspecteur des monuments historiques, en passage à Blois ces jours-ci, a décidé que le cabinet du dernier des Valois serait tendu de tapisseries des Gobelins, et des ordres ont été transmis en conséquence.

⁂ La direction générale des Beaux-Arts a décidé qu'une des salles du musée du Louvre serait spécialement affectée aux ouvrages d'art dont M. Sauvageot, le célèbre collectionneur, a fait présent à l'État, et qui sont estimés à plus de deux millions.

⁂ L'Académie des beaux-arts s'est réunie pour nommer un successeur à M. le comte de Pradel, membre libre. La réunion était très-nombreuse. 41 membres ont pris part au scrutin : majorité, 21. M. Achille Fould a obtenu 33 suffrages ; M. Mercey 1, et M. Vinet 7.

M. Achille Fould, ministre de la maison de l'Empereur, remplace M. le comte de Pradel, ancien ministre de la maison du Roi ; mais M. de Pradel n'était pas artiste, tandis que M. Achille Fould, quoique ministre, ne dédaigne pas de s'occuper des arts du dessin. On sait qu'il possède un talent de peintre distingué et l'on se souvient qu'il a été quelque temps élève de Girodet.

M. Fould, dit-on, crayonne lui-même avec beaucoup d'habileté, non-seulement les motifs d'ornement et de décoration qu'il fait exécuter, mais encore des sujets de fantaisie dans le style des maîtres français du XVIIIe siècle. En outre, M. Fould, très-fin connaisseur en matière d'art, quoiqu'on lui reproche d'être un peu exclusif dans ses goûts, a la conscience du rôle que l'art doit jouer dans une grande nation. Le choix de l'Académie est donc excellent à tous égards.

⁂ Un type curieux vient de s'effacer et de disparaître, physionomie comme il s'en trouve encore quelques-unes au fond des provinces de France : *le père* Piard, conservateur du musée de Lons-le-Saulnier, vient de mourir à l'âge de 77 ans.

C'était une singulière organisation. Il tenait à la fois du *Petit manteau bleu* et de l'*Antiquaire* de Walter Scott.

Négociant en vins, puis receveur municipal, puis archiviste à la préfecture, il n'était réellement que collectionneur d'annuaires, de coquillages,

de vieilles gravures et d'autographes, et la mort l'a trouvé, après ces diverses incarnations, purement et simplement conservateur du musée de Lons-le-Saulnier, qu'il avait commencé en 1819 et continué presque seul, à l'aide de ses propres ressources. De sorte que le musée de Lons-le-Saulnier pourrait s'appeler *Musée Piard*, sans grande injustice pour les divers donateurs qui ont concouru à l'agrandissement du dépôt. Le maire et le conseil municipal de Lons-le-Saulnier, à partir de 1852, ont aidé bravement l'héroïque conservateur.

Il est mort plus pauvre qu'Aristide, et il aurait pu finir rentier recommandable. Plus il vieillissait, moins il était personnel. L'argent qui lui arrivait était partagé entre le musée de Lons-le-Saulnier et les pauvres. Quant à lui, il gardait à peine pour se vêtir, et on a vu, sur les derniers temps de sa vie, le brave et digne homme enfermé dans une houppelande dont un portier n'aurait pas voulu.

Mais, pendant la cruelle maladie qui devait l'enlever, tous ceux qui se connaissaient en dévouement, en probité et en honneur réel, sont venus serrer les mains de ce pauvre vieillard qui s'inquiétait encore, deux heures avant de mourir, non de ses cruelles souffrances, mais d'un manuscrit arabe, enlevé à la bibliothèque de Constantine en 1837, et qui venait d'être donné à la bibliothèque de la ville.

Le père Piard, comme l'appelaient les pauvres de Lons-le-Saulnier, avait connu un grand nombre d'illustrations parisiennes : Charles Nodier, Béranger, le baron Taylor, des peintres et des hommes de lettres, et il laisse une correspondance fort intéressante.

⁂ M. Aubert, peintre, ancien directeur du musée de Marseille, vient de mourir dans cette ville.

⁂ Le professeur Christian Rauch, de Berlin, est mort à Dresde, le 3 de ce mois, à la suite d'une opération qui avait peu de chances de réussir sur un vieillard de quatre-vingt-un ans. Rauch était né à Arolsen le 2 janvier 1777. C'est à lui qu'on doit, sans contestation, les chefs-d'œuvre de la plastique allemande. Outre plus de cent bustes de différents personnages, on lui doit la statue de bronze de Blücher, celles de Gœthe, de la reine de Hanovre, de Frédéric-Guillaume III, du roi Maximilien de Bavière. Il a fait encore six Victoires colossales pour le Valhalla. Malgré son âge avancé, il terminait en 1851 le monument gigantesque de Frédéric le Grand, un des plus beaux ornements de la ville de Berlin. Il est mort au milieu de sa famille, et dans les bras de son ami intime Rietschel,

qui a hérité d'une partie de son talent et qui avait terminé depuis peu le buste de l'illustre sculpteur. Le corps a été envoyé à Berlin, et tous les artistes de Dresde l'ont solennellement conduit jusqu'au cimetière.

⁂ Le peintre d'histoire C. Kruseman, un des artistes les plus renommés de la Hollande, est mort dans la nuit du 13 au 14 novembre dernier.

⁂ M. le docteur Zanth, architecte du roi de Wurtemberg, à qui l'on doit la charmante résidence de la Wilhelma, est mort le 6 novembre.

Ventes publiques. — Les ventes d'estampes, de tableaux et de curiosités, ont recommencé à l'hôtel de la rue Drouot. Elles se succèdent avec une rapidité effrayante pour ceux qui sont chargés d'en rendre compte. Je n'ai pas reçu moins de trente catalogues depuis quinze jours; c'est à faire croire que tous ceux qui possèdent des tableaux veulent les vendre et qu'on ne trouvera plus d'estampes que chez les marchands, au rebours de ce qui se passe aujourd'hui où c'est là précisément qu'on n'en trouve pas. Mais, si les tableaux sont nombreux, il est juste de dire qu'il y en a bien peu qui méritent un instant d'examen et qu'il serait difficile de citer une estampe de quelque valeur dans les cinq ou six ventes qu'on a faites depuis quinze jours.

Il ne faut pas croire cependant que ce soient les noms célèbres qui manquent : des catalogues qui annoncent des tableaux de Ruysdael, d'Hobbema, de Van Dyck, de Wouwerman, de Terburg, de Cornelis Dusart, du Guide, de Salvator Rosa, de Teniers, de Van Huysum, sont faits pour attirer en tout temps l'attention des amateurs les plus délicats; mais c'est pitié de voir les productions qu'on a décorées du nom de ces artistes éminents. Au surplus, les prix d'adjudication répondent au mérite des tableaux. Ainsi j'ai vu adjuger des Van Dyck, des Wouwerman, à 40 fr.; des Hobbema, des Ruysdael, à 60 fr., — et ils étaient payés trop cher!

Je ne puis mieux commencer ce compte rendu que par le *Catalogue d'une jolie collection de Tableaux des diverses écoles, provenant de la succession de madame Direcks d'Anvers*. Dans cette *jolie collection* il y avait un *Intérieur flamand* de Corneille Dusart, dit le catalogue, et dont l'expert demandait 200 fr.; il a été vendu 42 fr.; un tableau d'Isaïe Van de Velde, vendu 30 fr.; une *Danse flamande*, par Tilborgh, 82 fr.; une *Halte de Bohémiens*, par Wouwerman, 141 fr.; un tableau de P. Verelst, signé et

daté de 1642, a été vendu 37 fr.; un I. Ruysdael, tableau signé, représentant une *Vue de Hollande*, a été mis sur table à 500 fr. et a été vendu 145 fr.; un *Déjeuner*, par Heda, 155 fr.; une *Réunion champêtre*, par Lancret, 57 fr. J'ai peur, en citant ces prix, de donner des regrets aux amateurs; je dirai donc encore une fois qu'ils n'ont rien perdu en n'assistant pas à la vente de madame Direcks.

⁂ Les curieux de tableaux, de livres à figures, de dessins, d'estampes, se souviennent encore de la vente de M. le baron de Vèze, faite en mars 1855; M. de Vèze fils avait conservé quelques pièces, qui viennent d'être livrées aux enchères. Il y avait peu de chose, et ce n'était comparable sous aucun rapport au cabinet vendu il y a deux ans. Un portrait d'un *Gentilhomme anglais*, d'un ton blafard, attribué au chevalier Lely, a été vendu 900 fr.; un tableau de Nattier, portrait d'une *Dame de qualité*, assez bonne peinture, mais retouchée, raccommodée, a été vendu 700 fr. — Parmi les dessins, il y avait une *Tête de cheval*, étude aux crayons rouge et noir, par Chardin; vendue 95 fr.; un dessin de Boucher, *Mars et Vénus*, bistre rehaussé; 82 fr.; un dessin aux trois crayons, garanti original de Watteau, ce que je ne crois pas, représentant des *Joueurs de cornemuse en habits de fête*, 79 fr.; un dessin de Bonington, qui a paru douteux, une *Marée basse*, 95 fr.; une *Soirée sous Louis XIII*, aquarelle par Robert Fleury, 125 fr.; une *Plage normande*, aquarelle par Hildebrandt, 103 fr.; une jolie petite aquarelle de Camille Roqueplan, l'*Astrologue*, 171 fr.; une autre aquarelle du même, *Après la chasse*, 135 fr.

⁂ M. Horsin-Déon présidait le 17 novembre une petite vente dans laquelle on a remarqué un portrait d'une *Cantatrice*, par Drouais fils, vendu 460 fr.; un autre tableau du même peintre, portrait d'une *Harpiste*, dans un costume des plus élégants, 310 fr.; un tableau de Hubert Robert, *Vue souterraine dans la Villa Macenate, à Tivoli*, 100 fr.; un tableau de Joseph d'Arpino, *Persée délivrant Andromède*, très-bien conservé, 101 fr.; un tableau attribué à Sandrart, la *Jeunesse de Bacchus*, 245 fr.; un paysage par Ommegang, 130 fr.; une *Ferme flamande*, par Van der Poel, 160 fr.; un paysage par un peintre de l'école d'Hobbema, avec figures dans le goût d'Eglon Van der Neer, 141 fr.; enfin, un *Canal glacé*, par Molenaer, 100 fr.

⁂ Rien n'est plus commun que des tableaux mal attribués; les experts même les plus accrédités font quelquefois des bévues extraordinaires

sous ce rapport, mais elles n'approchent pas des fausses attributions faites par certains amateurs. Voici une vente dans laquelle l'expert a conservé les attributions du propriétaire; il sera bien inutile de faire remarquer les nombreuses erreurs commises : les prix d'adjudication protesteront bien plus éloquemment que je ne pourrais le faire. J'ai ajouté les prix de mise sur table, pour faire voir à quelles inutiles exagérations les experts se laissent souvent entraîner.

Une *Sainte Famille*, par le Guide, dans un cadre en bois sculpté, très-riche, mais d'assez mauvais goût, a été mise sur table à 1,000 fr. Il n'y a pas eu marchand à 500 fr.; on a offert 150 fr.; le cadre avait coûté davantage. Le tableau a été retiré. Un *Intérieur de forêt éclairé par un coup de soleil*, attribué à Hobbema, et dont l'expert demandait 500 fr., a été vendu 160 fr.; une *Bataille*, attribuée à P. Wouwerman, mise sur table à 600 fr., a été vendue 270 fr. Un tableau de Platzer, représentant l'*Enfant prodigue à table avec des courtisanes*, mis sur table à 300 fr., a été vendu 105 fr.; un charmant petit tableau de Carle Maratte, venant de la galerie du roi de Pologne, représentant *la Vierge et l'Enfant Jésus*, a été vendu 150 fr.; un portrait de Stanislas-Auguste, par Kraft, toile ovale dans un cadre du temps, orné du chiffre du roi, a été vendu 101 fr., sur la mise à prix de 200 fr.; une *Danse champêtre*, par Lancret, vendue 100 fr.; un portrait du prince primat Poniatowski, par Lampi père, tiré de la galerie du roi de Pologne, et dont on demandait 200 fr., a été vendu 85 fr.; un portrait du prince Poniatowski dans sa jeunesse, en costume de général, par Grassi, 105 fr.; portrait d'une *Princesse polonaise*, par le même, dont l'expert demandait 300 fr., a été vendu 101 fr.; une *Réunion joyeuse*, par Corneille Dusart, mise à prix 300 fr., vendue 155 fr.; un portrait de *Seigneur espagnol*, par Alfaro de Gamez, mis sur table à 500 fr., a été vendu 125 fr.; une *Vue prise en Italie*, attribuée à Both d'Italie, mise à prix à 200 fr., vendue 76 fr.; un *Chirurgien de village*, attribué à Teniers, a été vendu 100 fr., sur la mise à prix de 300 fr.; un *Saint Pierre*, les mains jointes, par F. Bol, mis sur table à 200 fr., a été vendu 51 fr.; un assez bon tableau de Bronzino, représentant Catherine de Médicis, dit le catalogue, mais n'étant certainement pas le portrait de cette princesse, a été mis sur table à 600 fr., et vendu 305 fr.; un *Saint Jean-Baptiste enfant*, copie du tableau de Murillo qui est à Saint-Pétersbourg, a été vendu 50 fr., sur une mise à prix de 150 fr.; un *Intérieur de forêt*, attribué à Ruysdael, mis sur table à 300 fr., a été vendu 110 fr.; un P. Véronèse, *la Sainte Vierge et l'Enfant Jésus*, a été vendu 52 fr.; un tableau représentant un Jeune homme et deux dames faisant de la

musique, dans le genre de Terburg, a été vendu 150 fr.; enfin, un beau petit tableau de Spranger, une *Nativité*, a été vendu 90 fr.

⁂ Le 25 novembre, on a vendu les tableaux du docteur Gaston Gaudinot : c'était au-dessous du médiocre. Un paysage, que le catalogue attribuait à Herman d'Italie, mais qui n'était pas de lui, a été vendu 120 fr. Un *Bal masqué*, par Gillot, vendu 142 fr. Un tableau, représentant une *Danse de Nymphes*, par Valin, 135 fr. Deux paysages de Loutherbourg, 128 fr. Un petit tableau de Lancret, 101 fr. Un paysage italien, par Van Romeyn, 113 fr. Un paysage avec route et chaumière entourée d'arbres, par Ruysdael, 135 fr. *Remarque :* Tous les tableaux représentant un paysage avec une route se perdant dans une forêt, si mauvais qu'ils soient d'ailleurs, sont de Ruysdael; et, si avec cette route il y a une chaumière entourée d'arbres, le doute n'est plus permis. Un *Village hollandais*, par Rombouts, vendu 86 fr. Ce tableau a longtemps été attribué au premier faire d'Hobbema, selon le catalogue; je ne sais pourquoi l'expert n'a pas conservé cette attribution. Un assez joli portrait d'un *Homme de qualité*, par N. Maes, a été vendu 120 fr. Deux petites *Batailles*, par le chevalier Breydell, ont été vendues 152 fr.; enfin, un paysage, par J. Hakkert, a été vendu 99 fr.

⁂ En France il est bien rare de trouver dans les provinces une réunion d'objets d'art qui mérite le nom de collection; mais on trouve assez souvent chez la même personne une ou deux douzaines de tableaux, de qualités plus que douteuses, accompagnés d'une quantité convenable de dessins. Ces tableaux sont toujours attribués aux maîtres les plus distingués : si c'est un portrait, il est de Van Dyck ou de Rembrandt, selon qu'il a été plus ou moins noirci par la fumée; si c'est un paysage, il est de Ruysdael ou d'Hobbema; si, par fortune extraordinaire, il y a un cheval dans ce paysage, c'est un tableau de Wouwerman, et si le cheval est blanc, la certitude est portée à sa plus haute puissance. Toutes les scènes de cabaret sont de A. Van Ostade, tous les tableaux de fleurs et de fruits de Van Huysum. Quant aux tableaux de sainteté, ils sont des premiers maîtres d'Italie, et quelquefois de Murillo; les vierges sont invariablement de Raphaël; le possesseur y a reconnu la touche savante et le dessin magistral du peintre d'Urbin, et d'ailleurs si ce n'était pas de Raphaël, de qui serait-ce?

On sait qu'un menteur, à force de répéter un mensonge, finit par y croire lui-même; un amateur de tableaux a un avantage marqué sur le

menteur, car il commence d'abord par croire ce qu'il dit; et comme, sur cent personnes qui regardent un tableau, il y en a quatre-vingt-dix-neuf qui n'y voient qu'une image, le nom de l'artiste imposé par le propriétaire d'un objet d'art devient bientôt une vérité *avérée* pour toute la ville et même pour le département.

Quand l'heureux possesseur de tant de belles choses a la tête ainsi remplie des noms les plus sonores, et qu'il trouve dans les feuilles publiques les prix de la vente Patureau, il s'écrie : Et moi aussi j'ai un Hobbema ! Il se reproche alors vivement de consacrer des sommes si grandes à ses plaisirs ; certainement il est amateur, mais aussi il est père de famille : il doit sauvegarder les intérêts de ses enfants. Il prend alors une grande résolution : il vendra ses tableaux.

Ce n'est pas seulement pour les ouvrages d'art que ces choses se passent, les libraires reçoivent journellement des offres d'Elseviers rognés, couverts d'un cuir informe, et qui ne valent pas dix sous (qui pense aux Elseviers aujourd'hui?), mais qu'ils ont vu cotés 200 fr. dans le catalogue Brunet; ils n'ont pas remarqué que ces Elseviers de 200 fr. étaient d'une bonne édition, qu'ils étaient brochés ou bien couverts de maroquin par les relieurs les plus habiles; ces détails leur ont échappé, et ils regardent comme un malhonnête homme le libraire qui cherche à les détromper.

On vendait, il y a quelque jours, les tableaux de M. A., de Montpellier; le hasard m'avait placé auprès de leur malheureux propriétaire, et les réflexions précédentes m'ont été inspirées par son désappointement. Il y avait cependant quelques tableaux estimables, mais plusieurs avaient été restaurés si maladroitement, que les acquéreurs devront faire disparaître toutes traces de restauration. La plupart des cadres étaient en bois sculpté et très-beaux; malheureusement ils avaient été dorés par un doreur malhabile qui les avait gâtés. On voit qu'on avait réuni tout ce qu'il fallait pour faire manquer la vente.

Un *Intérieur d'église*, de Peter Neefs, avec des figures de Palamedes, tableau garanti par l'expert, a été vendu 227 fr. Un *Village hollandais*, par Van der Neer, avec des repeints très-mal faits, a été vendu 111 fr. Un beau portrait d'un professeur de la faculté de médecine de Montpellier, par Sébastien Bourdon, tableau signé, a été vendu 305 fr. Comment le musée de Montpellier a-t-il laissé vendre ce tableau sans l'acheter? Un tableau attribué à Mignard a été vendu 60 fr. Un tableau attribué au Guide, avec une bordure magnifique, vendu 80 fr. Je renonce à citer les autres.

F.

JOSEPH VERNET,

SA VIE, SA FAMILLE, SON SIÈCLE,

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS.

(SUITE) (1).

VI

On a dit qu'il n'avait pas moins fallu que l'ordre de M. de Marigny pour forcer J. Vernet à quitter l'Italie et à venir exécuter en France les tableaux des Ports. Je ne sais sur quels fondements repose cette assertion. Les *Livres de raison* la rendent tout à fait improbable. Il résulte de diverses notes en apparence insignifiantes que J. Vernet, avant de dire à Rome un adieu définitif, a fait plusieurs voyages en France. Ainsi, en mai 1751, il règle tous ses comptes; — tailleur, marchand de couleurs, marchand de toiles à peindre. — Il cesse de payer son barbier, et ne recommence qu'au milieu de novembre, — « doppo tornato del mio viaggio in Francia, » — dit-il en propres termes. En juillet et août il paye les gages de ses domestiques en monnaie française. Bien plus, depuis le mois d'avril jusqu'à la fin de cette année, il n'y a plus sur les *Livres* trace de commandes. Enfin le voyageur a été vu en France; un de ses contemporains en porte témoignage, c'est Natoire qui se rendait à Rome pour diriger l'Académie. Il écrit de Marseille le 6 octobre 1751 (2) : — « Nous « avons été au concert lundy dernier ou j'ay rencontré l'illustre

(1) Voir les numéros de septembre et de novembre 1857. Nous avons laissé passer dans le premier article quelques légères fautes typographiques, qu'il importe de rectifier, dans un travail si exact et si consciencieux : p. 482, ligne 15, au lieu de : des plus douées, il faut : des plus douces; — p. 487, dans la note, lisez Caumont au lieu de Canmont; — p. 496, dans la note, au lieu de : une suite de relations, etc., il faut : une sorte de relation, dédiée au duc de Nevers et publiée, etc.; — p. 499, l. 4, au lieu de : M. de Villotte, lisez : de Villette. (*Note de la Rédact.*)

(2) Correspondance de Natoire avec Antoine Duchesne, prévôt des Bâtiments du roi. *Archives de l'Art français*, t. Ier, p. 262.

« et l'universel Dandré Bardon ; il arrivoi d'Aix dans l'enstant ;...
« un moment apres nous avons fai connoissance avec M. Vernet
« et la soua signora esposa que' veramente gratiosa. Il et aussi a
« la veille de son départ pour Rome. »

L'année suivante, en mai 1752, J. Vernet vient encore à Marseille : il y reste jusqu'en décembre. Mais le 26 de ce mois il est à Rome, puisque deux domestiques italiens entrent à son service, au prix de « cinque scudi e mezzo. » Enfin le mois de mars 1753 retrouve en France et toujours à Marseille ce même peintre, que rien ne pouvait, dit-on, arracher à l'Italie. Mais cette fois c'est bien sans esprit de retour.

Ces voyages en France, accomplis à la même époque, pendant trois ans de suite, s'expliquent le plus naturellement du monde. J. Vernet fuit Rome pendant la saison des fièvres. — Mais s'il eût tant tenu à l'Italie, qui l'empêchait de se caser à Frascati, à Albano, ou même de pousser jusqu'à Naples qui avait déjà fait si bon accueil à sa personne et à ses œuvres? S'il passe la mer deux fois chaque année avec de jeunes enfants, s'il vient s'établir pendant six ou huit mois à Marseille, ville enfiévrée de commerce et peu enthousiaste de peinture, c'est à coup sûr qu'un instinct puissant le rappelle dans son pays, sans qu'il soit besoin des ordres du ministre. Il n'ose cependant affronter, avec le séjour de Paris, un avenir plein d'incertitudes ; l'hiver venu, il retourne à Rome, parce qu'à Rome il retrouve sa clientèle déjà ancienne et toujours fidèle, — la société anglaise, renforcée de quelques seigneurs romains et des Français de passage.

La triple tentative de J. Vernet pour prendre pied sur le sol de la France finit par réussir en 1753. La patrie a reconnu son fils ingrat, elle le tient, elle ne le laissera plus partir. L'affaire des Ports est en bon chemin : le peintre voyageur va lui-même à Paris en hâter la conclusion. L'Académie de Peinture et de Sculpture profita de son séjour pour l'admettre dans son sein le 23 août, sur la présentation d'un Coucher de soleil dans un port de mer, — payé 750 livres (1). Au mois d'octobre, J. Vernet

(1) « Pour l'Académie de Paris, un tableau, — 150 écus romains. » — Et immédiatement après : — «... depuis mon retour de Paris à Marseille. » — L'Académie était-elle dans l'usage de payer les tableaux de réception? Cela n'est guère probable : il s'agirait alors d'une commande de l'Académie, — chose insolite. — Le tableau n'est pas au Louvre.

est de retour à Marseille, prêt à commencer la suite des tableaux des Ports.

Mais, avant de le suivre dans cette entreprise qui remplit dix années de sa vie, arrêtons-nous un moment sur les travaux exécutés à Marseille par J. Vernet et sur les derniers souvenirs qu'il a laissés à Rome, sa patrie d'adoption.

Quatre tableaux pour « M. le chevalier Henry Irlandois, rep- « presentent les quatres parties du jour en sujets de marine,.... « le prix de cents cinquante livres sterlins les quatres; » — et deux tableaux pour « un amy de M. de Calas (1) dè Marseille, « ordonnez par M. Natoire directeur de l'Academie de France a « Rome, le prix de cent cinquante livres chacun; » — telles sont les dernières commandes inscrites à Rome sur le *Livre de raison;* mais déjà celle-ci n'appartient plus à la société romaine et se rattache aux tableaux que J. Vernet exécuta à Marseille.

Cette ville comptait alors quelques amateurs distingués. Bien que le gros de la noblesse résidât à Aix, avec le Parlement, il en restait encore assez à Marseille pour y entretenir le goût des choses de l'esprit. Malgré les préoccupations du commerce, les lettres et les arts recrutaient, même parmi les négociants, quelques adeptes. Une Académie des sciences et belles-lettres fonctionnait déjà depuis 1726. — En 1753 on parvint à fonder une Académie de peinture et de sculpture. J. Vernet ne fut peut-être pas étranger à son établissement : aussi l'Académie naissante, après s'être placée sous la protection du marquis de Marigny, protecteur obligé des beaux-arts, et avoir choisi pour directeur perpétuel l'illustre Dandré Bardon, — ainsi qu'on l'appelait alors, — inscrivit le nom de J. Vernet en tête de ceux des académiciens à qui elle accordait le titre de *membres d'honneur*.

A son premier voyage à Marseille, J. Vernet ne recueillit aucune commande : dès le second, il se vit à la mode. Et de fait, s'il est un genre de peinture qui doive trouver grâce aux yeux d'une ville maritime, c'est la marine. On s'empressa autour du nouveau débarqué. M. de Fontainieu (2) lui demanda deux ta-

(1) Jean-Charles Calas, seigneur de Villepeys, fut reçu conseiller du roi, receveur général des domaines et bois de Provence, le 17 juillet 1744. Artefeuil : *Nobiliaire de Provence.*

(2) « De Barrigue de Fontainieu – qu'il ne faut pas confondre avec Gaspard-Moise de Fontanieu, contrôleur général des meubles de la couronne possède une grande

bleaux pour son hôtel de la place Noailles. M. Noguier de Malijay (1), receveur général des finances en Provence, ne crut pas pouvoir donner un meilleur pendant à un paysage de Karel Dujardin qu'un paysage de Vernet. Le marquis de Bausset, amateur distingué qui a gravé quelques pièces à l'eau-forte, voulut une marine et un paysage : « ... la marine doit etre un calme avec un couchant bien chaud et d'un ton fort et vigoureux sur les terreins, et le paysage doit avoir des rochers, cascades, troncs d'arbres, etc... » — L'exemple de cet homme de goût entraîna son beau-père De Selle, trésorier général de la marine, et quelques autres. — Enfin deux négociants vinrent aussi s'inscrire sur le *Livre de raison*. L'un mérite d'être cité à cause du sentiment de vanité conjugale qui dicta sa commande : « Pr Mr Bourlat « neg^t a Marseille un tableau a ma fentaisie tant pour la grandeur « que pour le sujet, je dois cependant faire en sorte qu'il y aye une « figure ou je puisse peindre le portrait de Mad^e son epouse. » — L'autre n'a pas besoin de notre recommandation pour passer à la postérité : Balechou s'est chargé de rendre son nom célèbre. Tant que *la Tempête* et *les Baigneuses* resteront des chefs-d'œuvre de gravure, on se souviendra que les tableaux originaux appartenaient à M. de Poulhariez. — Voici la commande qui me paraît se rapporter au second de ces morceaux : — « P^r M^r. Poulhariez « neg^t a Marseille deux tableaux reppresentent des marines ou il « ait aussi un peu de paysage et des sujets gracieux comme un « lever et un coucher du soleil sans faire des tempêtes (il possé- « dait déjà celle que la gravure a rendue populaire), et parmi les « figurines, des femmes des environs de Rome et des Grecques, « et y mêtre mon portrait (l'exemple est contagieux !) ; ils doivent « être de deux pieds et demy de large sur deux de haut mesure « de France (2), ordonnez dans le mois de mars 1753 et promis

collection de tableaux d'après les grands maîtres des trois écoles ; beaucoup de beaux dessins et gouaches, et de très-belles estampes. » *Almanach des Artistes*, de 1776. — Il devint membre honoraire-amateur de l'Académie de peinture et sculpture de Marseille en 1765. Il demeurait place Noailles.

(1) Noguier de Malijay a été aussi honoraire-amateur de l'Académie en 1755. — Sur le marquis de Bausset, voy. le *Dictionnaire* d'Achard.

(2) C'est précisément la mesure indiquée pour les *Baigneuses* par le catalogue du cabinet de Choiseul, — 24 pouces sur 30, — commandé en 1753 ; ce tableau ne fut payé, et peut-être livré, qu'en 1757. J. Vernet, libre d'y mettre le prix, se contenta de 500 livres. Balechou, qui avait déjà emprunté à M. Poulhariez son *Calme*

« le plustot que je le pourray : je suis libre dans tout ce que je « voudray faire dans lesdits tableaux, ainsy que d'y mettre le prix « que je voudray. »

Ces vingt ou trente tableaux que J. Vernet laissa à Marseille exercèrent sur les destinées de l'art dans cette ville une influence décisive. La plupart des artistes de l'Académie, qui végétaient faute d'amateurs pour la peinture d'histoire, se lancèrent résolûment dans la voie nouvelle ouverte devant eux. Kapeller (1), — un peintre de tout, même de paravents, — s'improvisa peintre de marines. David (2) s'inspira des paysages de Vernet exécutés dans la manière de Salvator Rosa, et introduisit cette manière à l'école, si bien que cinquante ans plus tard le paysagiste Constantin (3) cambrait encore les arbres, entassait les rochers, tailla-

et sa *Tempête,* vit chez lui les *Baigneuses* dès leur arrivée, et conçut aussitôt l'idée d'un chef-d'œuvre. *Le Mercure de France,* de juin 1757, en annonçant la mise en vente de *la Tempête,* apprend aussi au public que Balechou travaille à une troisième estampe d'après Vernet. L'apparition de la gravure fit le succès du tableau. Comment il passa du comptoir d'un négociant marseillais dans le cabinet du duc de Choiseul, c'est ce qu'il serait malaisé d'établir. Toujours est-il qu'à sa vente, en 1772, ce morceau, payé 500 livres au peintre, fut acheté au prix de 5,950 livres. Le prince de Conti, grand prieur de France, le posséda jusqu'à sa mort, arrivée en 1777. Le hasard des ventes le fit passer alors pour 5,100 livres entre les mains de Dulac, le marchand de tableaux, qui le revendit pour la même somme, en 1778.

M. Poulhariès devint honoraire-amateur de l'Académie de Marseille en 1755. Il demeurait rue Curiol.

(1) « M. Kapeller, peintre et géomètre, professeur de dessin, de géométrie, et de mechanique, » ainsi le qualifient les listes de l'Académie de peinture et sculpture de Marseille, dont il fut un des fondateurs; il devint directeur-recteur en 1771 ; il y figure encore en 1781. *Le Mercure de France,* qui rend compte de l'exposition des ouvrages des divers membres de cette académie, en 1756, 1757, 1760, 1761, 1765, ne manque pas de citer Kapeller le père, pour ses tableaux de marine, de paysage, d'architecture, de fleurs, et pour ses dessins à l'encre de Chine, gouaches et portraits au pastel. Kapeller eut un fils, qui exposa en 1757 des tableaux de coquilles, et une fille, Adélaïde, associée académicienne, en 1772. Les seules œuvres de Kapeller le père que je connaisse sont deux tableaux au château Borély, dont la collection a été acquise par la ville de Marseille, et une pitoyable eau-forte, la Vue de l'Hôtel de ville, placée en tête de l'almanach déjà cité.

(2) Comme Kapeller, David, membre de l'Académie de Marseille, et professeur, est cité dans les comptes rendus des expositions. Je ne connais de cet artiste aucun tableau, mais des dessins de paysage champêtre, exécutés d'une plume très-fine.

(3) Jean-Antoine Constantin, né en 1756 aux environs de Marseille, mort à Aix, en 1844, est une de ces figures sympathiques qu'on aime à rencontrer sur son

dait les terrains et encuirassait les figures, à l'imitation du peintre napolitain et du peintre d'Avignon. — Enfin, un élève qui venait de remporter le premier prix, Henry (1), sollicita et obtint la faveur d'être le *rapin* du peintre des Ports, c'est-à-dire de râcler sa palette et de nettoyer ses brosses; dès lors, attaché aux pas de J. Vernet, il le suit partout, il le voit dessiner, il le voit peindre : à force de traîner sa boîte à couleurs et de se frotter à son portefeuille, il finit par s'approprier tellement les procédés de composition et d'exécution du maître, qu'il mérita d'être appelé le *Singe de Vernet*. C'est ainsi que le qualifie une feuille anonyme, publiée à l'occasion d'une exposition de l'Académie de Marseille. — « Le Soleil couchant de M. Henry, dit le critique, ressemble aux Bouillon des Bouillons, c'est-à-dire le tableau des tableaux, » — et rien n'est plus vrai de toutes ses œuvres. Henry, de son temps, passa pour un grand homme. Aujourd'hui on gratte son nom au bas de ses marines, et d'un Henry passable on fait un détestable Vernet.

Il faut placer ici un document précieux pour cette époque de la vie de J. Vernet, lequel se rencontre dans les *Livres de raison* sous ce titre : — « Personnes que j'ay a voir a Paris. » — C'est en apparence une simple liste de noms, écrite en juin ou juillet 1753, à la veille de partir pour la grande ville. C'est en réalité un miroir fidèle des amitiés du peintre à cette époque, des protections qu'il s'est acquises, de ses espérances pour l'avenir; c'est le coin du monde auquel l'attachent en ce moment ses goûts ou ses intérêts.

— « Personnes que j'ay a voir a Paris

« Mr

« Le duc de Saint-Aignan, » — l'ancien ambassadeur à Rome; on a vu qu'il a emporté de J. Vernet huit tableaux et six dessins.

« Le duc de Tresmes. »

chemin. Les matériaux que nous avons recueillis nous permettront, je l'espère, de donner dans peu sur la vie et les travaux de cet artiste une notice authentique et complète. Par la recherche de l'émotion dans le paysage, par sa prédilection marquée pour les orages, les coups de vent, les torrents, les incendies, en un mot le pathétique de la nature, Constantin a été le dernier représentant du genre Vernet.

(1) Jean Henry, né à Arles en 1734, mourut en 1784. Voyez sur cet artiste : Achard, *Dictionnaire des hommes illustres de Provence*.

« Le duc de Nivernois. » — De retour de son ambassade de Rome depuis 1752, il possédait, dans son hôtel de la rue de Tournon, un tableau de J. Vernet. Esprit fin, délicat, membre de l'Académie française, ses œuvres forment dix volumes qu'on ne lit guère.

« MM. de Villette frères. » — Le frère aîné est Félix-Simon de Villette, directeur des Postes à Lyon, à qui sont dédiées les deux *Vues du Levant* gravées par Aliamet, — « *Artium cultori,* » dit la dédicace. J. Vernet lui a fait quatre tableaux.

Le second, Pierre-Charles, seigneur du Plessis-Lougneau, de Bassicourt, etc., conseiller du roi, commandeur de l'ordre royal et militaire de Saint-Louis, trésorier général de l'Extraordinaire des guerres, devint marquis de Villette quelques années avant sa mort. Il demeurait à Paris rue Louis-le-Grand. Ses relations avec J. Vernet datent de 1741. Il s'établit entre ces deux hommes une véritable et solide amitié que rien ne put affaiblir pendant plus de vingt ans. Chaque année le marquis se rappelait au souvenir du peintre par une ou deux commandes; le peintre n'épargnait rien pour satisfaire le goût raffiné du marquis. Il a exécuté pour lui vingt-deux tableaux (1). — Le marquis de Villette mou-

(1) La longue amitié de J. Vernet et du marquis de Villette me servira d'excuse pour les détails qui vont suivre. Voici, d'après les *Livres de raison* et les catalogues de vente, l'inventaire du cabinet de Villette.

En 1741. — « Pour M. de Villette deux paysages un representent une chasse au canard sur un lac par un broüillard et l'autre une pesche sur une riviere par un orage, ordonnez l'an 1741, a 25 ecû la piece. » — Soit 125 ou 130 livres.

A la mort de M. de Villette, la *Chasse aux canards*, vendue 1,000 livres, passa dans le cabinet Randon de Boisset, et, à la vente de ce cabinet célèbre, en 1777, elle atteignit le chiffre de 3,999 livres; acquéreur Feuillet. (Feuillet, sculpteur de l'Académie de Saint-Luc, avait pour spécialité les ouvrages de porphyre, jaspe, granit, serpentine, etc.)

En 1745, deuxième commande : — « Pour M. de Villette deux tableaux de trois palmes un reppresentent un lever du soleil et l'autre un couchant en paisages et marines, a 30 (écus romains) la pièce. » — Ils ne figurent pas au catalogue de vente.

En 1746, M. de Villette, plus désireux que jamais de s'entourer des œuvres de son ami, et peut-être aussi de lui assurer du travail pour plusieurs années, lui demande « huits tableaux en toile de quatres palmes,... representent deux des parties de plaisir sur le bord de la mer dans des lieux agréables avec des figures qu'on voit en certains ports d'Itallie, deux autres en jardins avec des figurines habillees a la mode, deux autres dans le goust de Salvator Rosa avec des rochers, cascades, tronc d'arbres et quelques soldats avec des cuiraces, et deux autres

rut en 1765. Il avait eu deux enfants : Charles, marquis de Villette, homme de plaisirs, correspondant de Voltaire et mari de *Belle et Bonne* (mademoiselle de Varicourt), — et Louise-Camille, comtesse de Prie.

« Les deux frères MM. de la Curne rue Vivienne. » — C'est-à-dire de la Curne, — et Sainte-Palaye. Ils avaient fait deux voyages en Italie, en 1739 et 1749. J. Vernet, qui les désigne tous deux sous le même nom, a exécuté pour l'un ou pour l'autre quatre tableaux.

« Dutillois, — alias Du Tilloy. » — Un ami chez lequel

l'un representent un incendie avec un clair de lune en marine, et l'autre une tempeste, et promis deux par année, a cinqs cents livres les deux. »

De ces huit tableaux quatre seulement figurent à la vente du cabinet de Villette en 1765, — si toutefois le catalogue donné par M. Ch. Blanc (*Trésor de la curiosité,* tome I), est complet. — Ce sont d'abord les deux de la deuxième paire, ainsi désignés : « La vigne Pamphile, ornée de 27 figures, et la vigne Ludovisi représentée dans le moment ou les eaux jouent ; des dames s'y trouvent embarrassées ; et d'autres se moquent d'elles ; le peintre s'y est mis lui-même tenant un portefeuille, un crayon, et dessinant, sur le devant. » — Vendus 1,302 livres les deux.

Cochin a publié deux estampes, avec dédicace à Pierre-Charles de Villette, d'après des tableaux de son cabinet, de la dimension de trois pieds de large sur deux pieds trois pouces de haut ; la première, gravée par Cathelin ; la seconde, gravée à l'eau-forte par M. De Longueil et terminée au burin par B. A. Nicolet. Toutes deux représentent un paysage agreste, dans le goût de Salvator Rosa. Ce sont évidemment, par le sujet et la dimension, les tableaux de la troisième paire. Ils ne figurent pas à la vente.

Les deux tableaux de la dernière paire se reconnaissent dans ceux que le catalogue de vente désigne ainsi : « L'Incendie d'une ville proche la mer, la nuit ;... ce tableau a pour pendant un Clair de lune éclairant des vaisseaux en mer, et des rochers... » — Vendus 1,680 livres.

En 1748, J. Vernet n'a pas achevé de livrer ces huit tableaux, et déjà son ami revient à la charge — « Pour M. de Villette tresorier general de l'Extraordinaire des guerres deux tableaux en marine representent des parties de plaisir de la longheur de toile d'Empereur a 700 livres les deux. » — Toutefois, cette commande pourrait bien n'être qu'une modification de la précédente, en ce qui touche la dimension et le prix des deux tableaux de la première paire. On les retrouve à la vente : — « Deux vues de mer avec paysages et édifices, il y a dans l'une des gens qui dansent, dans l'autre un terrain au bord de la mer, des personnages distingués et des matelots — 35 pouces sur 49. » — Vendues 3,635 livres.

En 1749, *ecce iterum* de Villette, toujours fidèle à son goût pour les sujets qui demandent quantité de figures : — « ... Deux tableaux en toile d'Empereur un representent une foire a la campagne, et l'autre une feste de village... le prix est de 1,400 livres les deux. » — Absents à la vente.

En 1755, dernière commande : — «... Deux tableaux de trois pieds de large sur

J. Vernet va loger quelquefois à la campagne et avec qui il est en correspondance.

« De Boulogne. » — L'intendant des finances, amateur distingué du siècle dernier.

« De Julienne aux Gobelins et l'abbé Nolin. » — De Julienne, directeur des Gobelins, est bien connu comme ami de Watteau et comme possesseur d'un magnifique cabinet. — En 1745 il avait commandé deux tableaux à J. Vernet. Plus tard il acquit, à la vente Peilhon, le paysage gravé sous le titre *les différents Travaux d'un port de mer* (1).

deux et un pouce de haut, un doit representer la peche du thon et l'autre a ma fantaisie. » — J. Vernet venait d'exposer la *Vue du golfe de Bandol*, où il a représenté une pêche de thon, épisode plein de mouvement et de grâce, bien fait pour piquer l'appétit d'un amateur plus sensible aux plaisirs mondains qu'aux charmes de la nature. Il n'y a pas trace de ces deux tableaux dans le catalogue de vente.

Les *Reçus* mentionnent encore six tableaux sans date. — « Pour M. de Villette de Paris, deux tableaux toile d'Empereur, une tempeste et l'autre la vüe du pont Saint-Ange... 270 écus romains. » Soit 1,350 livres.—A quoi le catalogue de vente répond comme un écho : « Deux autres tableaux de même grandeur (35 pouces sur 49), l'un represente un jeu de lance sur la riviere a Rome : on y aperçoit le chateau Saint-Ange ; l'autre une tempête et le naufrage de plusieurs vaisseaux qui se brisent contre des rochers... » — Vendus 6,070 livres.

Jean Duret a gravé le premier de ces tableaux sous le titre : *Fête sur le Tibre, à Rome*. L'estampe est dédiée à Sa Majesté Christian VII, roi de Danemark et de Norwége. C'est en effet une vue du pont et du château Saint-Ange, prise de la rive gauche du Tibre. Une joute animée se livre sur le fleuve. Tout le long du quai circule une foule bariolée, où se coudoient les grands seigneurs et les moines, les pèlerins, les bateliers, les Italiennes de la montagne et les princesses romaines.

Enfin, un dernier reçu, postérieur à 1757, complète le cabinet de Villette. — « ... Quatre tableaux representent des paysages et marines peint sur des planches de cuivre de 15 pouces de large sur 9 de haut... 2,000 livres. » — C'est la *première* et la *deuxième Vue du Levant*, gravées par Aliamet, qui les dédia au frère du marquis, — vendues 1,400 livres ; — et *le Matin* et *le Midi*, également gravés par Aliamet, — vendus 1,210 livres, et, à la vente Randon de Boisset, en 1777, 4,000 livres. — Le tableau *le Matin* est retourné dans la patrie de J. Vernet ; il fait partie de la collection du marquis de Chabert, à Avignon.

Ainsi M. de Villette a possédé vingt-quatre, ou tout au moins vingt-deux tableaux de J. Vernet. Soit qu'il se fût défait de quelques-uns, soit que sa famille eût voulu garder les plus precieux, — ou soit que le catalogue de vente ait été raccourci par M. Ch. Blanc, — treize seulement paraissent à sa vente. Or, ces treize tableaux, qu'il avait payés en tout 5,175 livres, atteignirent ensemble la somme de 16.297 livres. En vingt ans le capital avait plus que triplé. La speculation n'aurait pu trouver mieux que ce placement de l'amitié sur le génie.

(1) La commande donne pour dimension des tableaux 24 pouces sur 20. — La

Quant à l'abbé Nolin, il était directeur des pépinières du roi et possesseur d'un cabinet d'histoire naturelle : il demeurait grande rue du faubourg du Roule.

« Legendre d'Aviray. » — Ailleurs on rencontre dans les *Livres de raison* M. d'Aviray, lieutenant de vaisseau, et, aux adresses : — « M. le chevalier Legendre d'Aviray en son chateau de Villemorieu à Barre sur Seine. » — Ce n'est qu'en 1759 qu'il commande deux tableaux.

« Beaufort. » — Jacques-Antoine Beaufort, un des fondateurs de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, membre de celle de Paris en 1771. Il demeurait Cour du vieux Louvre. Il mourut le 25 juin 1784, âgé de soixante-trois ans.

« Olivier. » — Né à Marseille en 1712, Michel-Barthélemy Olivier peignit le genre et le paysage et mourut en 1784. Agréé de l'Académie de peinture de Paris en 1766, il ne devint jamais académicien. Il avait le titre de peintre du prince de Conti.

« Vernet. » — François Vernet, le même qui travailla à la salle de spectacle de Versailles, le même qui se fit éditeur et marchand d'estampes. Ce frère de Joseph aura plus tard son chapitre spécial.

« Duplessis. » — (Jean Siffrein.) Nous avons parlé assez longuement de cet artiste pour n'y plus revenir : remarquons seulement qu'il n'était établi à Paris que depuis un an — 1752.

vente de Julienne, en 1767, comprend outre *les différents Travaux d'un port de mer*, dont il a été parlé plus haut : « Une belle vue de Tivoli, ornée de huit figures, sur toile de 36 pouces 6 lignes de haut sur 49 pouces 6 lignes de large. » — Vendue 2,650 livres.

En 1778, vente de madame de Julienne : on y voit paraître deux tableaux de J. Vernet : — « Une soirée où l'on voit des pêcheurs qui étendent leurs filets sur des branches, 24 pouces sur 36. Tableau très-bien gravé par Leveau. » (*les Pêcheurs des monts Pyrénéens?*) — Vendu 1,399 livres; — et « Un clair de lune provenant de la collection du prince de Conti. »

Ce dernier tableau, de 18 pouces de haut sur 24 de large, a été peint en 1756, peut-être pour la comtesse d'Egmont, qui l'aurait payé 500 livres. Cependant, quand Marcenay de Ghuy le grava dans la manière de Rembrandt, en 1756, il faisait partie du cabinet La Live de Jully.— Vendu, à la mort de cet amateur, 500 livres, acquéreur Folio, il passa dans la collection du prince de Conti, grand prieur de France. En 1777, à la vente du prince, il fut acheté 755 livres par M. de Villetaneuse, un ami de J. Vernet, qui le céda à madame de Julienne. La vente de celle-ci le fit descendre au prix de 420 livres. Aujourd'hui ce tableau appartient à un amateur de Toulon.

« Peyrot. » — « M. Peyrot, passé le boulevard de la rue du Temple, dans la rue. »

« Sorbet. » — Chirurgien des mousquetaires gris : il demeurait rue de l'Université : sa collection fut vendue en 1776. Au Salon de 1789 le sculpteur Lecomte exposa le buste de madame Sorbet.

« Franque rüe Genegau. » — Inutile de revenir sur ce qui a été dit de cet artiste.

« Jombert rüe Dauphine. » — Charles-Antoine Jombert, l'éditeur-artiste, à qui l'on doit les catalogues de La Belle, de Sébastien Leclerc et de Cochin. Il avait pour enseigne l'image de Notre-Dame.

« Cars. » — Le fils sans doute, graveur comme son père, qui vivait encore à cette époque. Laurent Cars avait déjà publié bon nombre de pièces d'après De Troy, Lemoine, Watteau, Boucher, Chardin et Greuze. Il est à croire que J. Vernet, en quête d'un graveur pour ses œuvres, eut l'idée de s'adresser à cet habile interprète des œuvres contemporaines. Mais cette tentative n'aboutit pas. Laurent Cars n'a rien gravé d'après J. Vernet. Aussi leurs relations se bornent-elles à cette mention, c'est-à-dire à un projet de visite.

« Nattier. » — J. Vernet ne pouvait connaître Jean-Marc Nattier, qui n'a jamais mis le pied en Italie. Mais ne se trouvait-il pas à Rome, quand le jeune fils de Nattier, envoyé à l'Académie de France sous la protection de M. de Marigny, se noya si malheureusement dans le Tibre? J. Vernet était père. Il alla voir ce père désolé, pour pleurer avec lui et lui parler de cette jeune espérance ravie par une mort précoce.

« Coustou. » — Tous deux, — c'est-à-dire Guillaume, le sculpteur, né en 1716, mort en 1777, — et Pierre-Charles, l'architecte, né en 1721, — étaient des bons amis de J. Vernet. L'aîné lui avait commandé deux tableaux en 1750. C'est lui qui se chargea de payer pour le peintre des Ports, absent, les capitations à l'Académie. Une fois J. Vernet à Paris, mesdames Vernet et Coustou se lient comme leurs maris : on échange les soupers fins, on fait ensemble des parties de campagne. — L'autre frère ne figure qu'aux adresses : — « M. Coustou le cadet, architecte, inspecteur des batiments du departement de Paris, place du vieux Louvre, pres la rüe Fromenteau, a Paris. »

« Gugenot. » — S'agit-il de l'abbé Gougenot, qui emmena Greuze s'ennuyer en Italie en 1755, — ou de son frère Gougenot de Croissy, honoraire-amateur de l'Académie de Marseille? — Il n'y a plus rien à dire sur les Gougenot, après la notice publiée par la *Revue universelle des Arts*, tome Ier, p. 439.

« Challe. » — Encore une connaissance ébauchée en Italie. Un des frères Challe avait épousé une fille de Nattier, sœur de madame Tocqué. Comme les Coustou, les frères Challe et leurs femmes forment plus tard, avec Soufflot, la société intime de M. et madame Vernet à Paris.

« Faravel. » —

« Boyer medecin. » — Un des héros de la peste de 1720. Il devint en 1734 médecin du Parlement, — un corps bien malade, — puis de Vincennes et de la Bastille, — deux hôpitaux toujours pleins, où l'on ne mourait que faute d'air, — puis de la Ville de Paris. Doyen de la Faculté en 1757, comblé de faveurs, pensions, cordons, lettres de noblesse, il était, de plus, censeur. On a une médaille gravée en son honneur par Duvivier. — Boyer était Marseillais : de là, la visite que se propose de lui faire J. Vernet.

« La Baume. » — M. l'abbé de La Baume, rue Vieilles-Étuves, à l'hôtel de Lusignan.

« M. de l'Hopital, rue neuve du Luxembourg. » — Le marquis de l'Hospital, ambassadeur de France à Naples en 1746, en avait emporté un tableau de J. Vernet.

« Madame d'Egmont. » — « Madame la comtesse d'Egmont la jeune en son Hotel rue Louis le Grand quartier S. Honoré a Paris, » disent les *adresses*. — En 1759 elle commande à J. Vernet un *Clair de lune,* payé 500 livres, qui pourrait bien être celui qu'a gravé Marcenay. Marmontel la nomme « la Vénus » des soupers de madame Geoffrin. « Fille du maréchal de Richelieu, elle avait la vivacité, l'esprit, les grâces de son père; elle en avait aussi, disait-on, l'humeur volage et libertine. »

« M. de Gagny Dazincourt au bout de la rue de Nazaret auprès du maréchal. » — Nom célèbre dans l'histoire de la curiosité, mais enveloppé de mystère et d'incertitude. Comment distinguer : — Blondel de Gagny, — Blondel d'Azincourt, — de Gagny d'Azincourt, — trinité d'amateurs dont chaque personne porte également un de ces trois noms et tous les trois à la fois? — Ici je

penche pour Blondel de Gagny, trésorier général de la caisse des amortissements, qui mourut en 1775 ou 1776 : J. Vernet aura plus tard avec lui des rapports financiers très-fréquents.

« M. Joullin mar^d d'Estampes a quay de l'eccole estampes de Wilson. » — Joullain est connu comme éditeur et comme graveur. Il faisait aussi le commerce de tableaux : le catalogue de la vente Randon de Boisset, entre autres, le montre acquéreur pour plus de douze mille livres. Il a fait plusieurs ventes d'estampes en 1779. Quant à Wilson, on sait que J. Vernet s'était fait à Rome son protecteur. On aime à le voir rechercher les estampes gravées tout récemment d'après ce paysagiste dont il avait deviné le génie.

« MM. Quatremere freres M^ds drappiers rue St-Denis pres la porte de Paris la seconde maison a coté la rue de la Tabletterie. »

VII

A cette liste déjà trop longue il manque un nom, le plus important de tous, celui du marquis de Marigny. C'est pendant ce séjour de J. Vernet à Paris que lui fut confiée, ou plutôt confirmée la mission de peindre pour le roi de France les principaux ports de mer du royaume. A cette occasion le peintre dut avoir avec le directeur général des Bâtiments, arts et manufactures, de longues et fréquentes entrevues. On a conservé quelques lettres de J. Vernet à M. de Marigny, écrites sur un ton d'intimité respectueuse qui témoigne de rapports assidus et presque familiers.

Les conditions matérielles de ce grand travail, — la dimension et le prix des tableaux, ainsi que le temps à y employer, — furent réglées de vive voix : du moins il ne reste pas trace de commande, convention ou contrat rédigé dans ce but. Les instructions écrites du ministre ne fixent que le nombre des tableaux : elles ont trait surtout à la partie pittoresque, c'est-à-dire à la disposition du sujet et au choix des motifs caractéristiques, particuliers à chaque port. Elles sont contenues dans un « Projet d'Itinéraire pour M. Vernet, Peintre du Roy pour les marines, » en date d'octobre 1753. Cette pièce, dont M. Villot avait donné quelques fragments en publiant la notice des tableaux du Louvre, a paru dans les *Archives de l'Art français*, aussi bien que les pas-

sages des *Livres de raison* relatifs à l'exécution des tableaux des ports. Je ne les reproduirai pas ici, mais je les compléterai de tous les détails intimes que le cadre plus restreint des *Archives* m'avait forcé de retrancher.

Quand J. Vernet quitta Paris, muni de ces instructions et des recommandations du ministre pour les autorités provinciales avec qui il allait se trouver en contact, il sentait bien qu'il entrait dans une phase exceptionnelle et importante de sa vie. Aussi son journal devient dès lors plus régulier. Il y inscrit exactement les dates de ses changements de résidence; il indique les logements occupés par lui dans les différentes villes où il séjourne; il prend soin de noter le temps employé à chaque tableau; il ne laisse rien ignorer de sa vie et de celle de sa famille pendant cette période de dix ans, en sorte qu'on peut le suivre pas à pas à toutes les stations de son tour de France.

— « Nous arrivament le 16e octobre 1753 a Marseille. — « Nous entramment chez M. Salvat le 18e octobre le soir. — Le « perruquier a commencé de raser mon beau-pere et moy le « 20e octobre. — Livio a commencé d'aller à l'ecole le 5e no- « vembre 1753. — Un vase de tabac d'une livre et demy a etté « pris le 12e novembre. » — Ainsi débute cette odyssée : ainsi débute en même temps l'éducation de Livio : il avait alors près de sept ans. Le nom de son premier maître n'est pas oublié : il se nommait Béreau, et en 1772 il figure encore parmi les maîtres d'école dont l'Almanach de Marseille donne la liste.

L'Itinéraire prescrivait deux tableaux pour le port de Marseille, — une vue extérieure, une vue intérieure. Dans la vue extérieure, prise de la montagne appelée Tête-de-More, J. Vernet s'est représenté lui-même, entouré de sa famille. — Une joyeuse compagnie, où ne manquent pas les jolies femmes, a dressé le couvert sur les rochers : la nappe est mise, on fait sauter le bouchon des bouteilles, on n'attend que le peintre pour commencer le festin donné en son honneur. Où est-il? — A quelques pas plus loin, un porteuille sur ses genoux, il dessine. Derrière lui, M. Parker, le beau-père, se penche sur son dessin, un lorgnon à la main. Livio (il me paraît un peu grand pour son âge), en habit de gala, se tient debout tout à côté. Une femme, grande, élancée, droite, d'une tournure plus anglaise qu'italienne, coiffée d'une sorte de casquette bleue, et vêtue d'une robe jaune (ce

jaune Louis XV si cher à Meissonier et à Fauvelet), s'avance vers le peintre. C'est sa femme, Virginia Parker; elle lui présente un vieux pêcheur, le centenaire Annibal Camoux (1), dont l'âge et le nom sont écrits dans la pâte du tableau par J. Vernet lui-même. — Eh bien! tel il se montre ici, tel nous le retrouverons pendant sa longue tournée, et pendant le reste de sa vie. L'art, sa famille et le monde, J. Vernet ne sort pas de ce cercle. Devoirs pour les uns, fardeaux pour les autres, pour lui ce sont trois sources de plaisirs. Il ne néglige rien pour faire bonne figure aux yeux du monde : il se loge grandement, à cent livres par mois; il passe la belle saison à la campagne; il ne ménage ni les beaux habits, ni le beau linge. A Toulon, madame Vernet a ses porteurs de chaise, — comme on a un coupé, — au mois. Elle prend anssi un maître à danser : ne faut-il pas la former aux belles manières? A elle sa grâce et sa beauté, à lui son humeur facile et son talent, ouvrent toutes les portes. L'administration salue en J. Vernet le peintre officiel; la marine, la guerre, la finance se mettent à ses ordres. La noblesse lui sourit, la bourgeoisie le fête, le populaire pose volontiers devant un homme qui paye ses modèles d'une pièce blanche et d'un mot d'amitié. La Provence entière est à ses pieds : jamais homme ne fit si bien mentir le proverbe : Nul n'est prophète en son pays.

Ainsi ce voyage est une fête où tout devient matière à plaisir. La vue extérieure du port de Marseille est l'occasion d'un déjeu-

(1) Annibal Camoux, né en 1637, mort en 1759, a vécu cent-vingt-deux ans. Son nom est encore populaire à Marseille. Achard lui a consacré une notice biographique dans son *Dictionnaire des hommes illustres de Provence*. Outre ce portrait, peint par J. Vernet, il en existe un autre, dont l'estampe porte cette inscription quelque peu gasconne :

Anibal exilé de l'ingratte Carthage,
Jouet infortuné des caprices du sort,
Pour se soustraire au joug dont frémit son courage
Eut recours au poison pour se donner la mort.
L'Annibal dont tu vois les traits,
Après cent-vingt-trois ans d'une paisible vie,
Dans ses propres foyers finit ses jours en paix.
Lequel de ces deux sorts excite ton envie?

Henry pinx. — Laurens fils sculp. Massiliæ.

Il existe un autre portrait d'Annibal Camoux, où il est représenté à mi-corps, c'est celui que Vialy peignit en 1748 et dont *le Mercure de France*, de décembre 1759, annonce l'estampe, gravée par Lucas.

ner champêtre. Dans la vue intérieure, le gouverneur lui-même, avec sa petite cour de femmes et d'abbés, se fait le *cicerone* du peintre et lui nomme en passant les nations étrangères, les costumes divers, les denrées, les ustensiles qui s'entassent le long du quai.

L'Itinéraire demande un tableau avec la pêche du thon. Et vite de cette obligation il faut faire un divertissement. On organise une partie de pêche; tout le beau monde veut en être : c'est à qui posera devant le peintre orné de son crayon. On s'entasse dans des barques pavoisées; les paniers gênent un peu, on les écrase; l'eau salée tachera le satin, il n'importe. Toute une foule en brillante toilette se donne rendez-vous en pleine mer. Quelle joie! quels rires de voir ces gros vilains thons se débattre entre les mailles des filets! et quels cris lorsqu'une barque menace de chavirer! Belle occasion pour les galants : plus d'un en profite, et nulle ne songe à s'en plaindre. Le soleil de Provence verse ses chauds rayons sur cette scène folâtre. J. Vernet l'a peinte telle qu'il l'a vue, avec une richesse d'incidents joyeux qui témoigne de la part qu'il y a prise.

A Toulon, autre affaire. S'agit-il de peindre une vue d'ensemble de la ville et de la rade? — Il se rencontre à point nommé un capitaine de vaisseau en retraite, ou un négociant, — M. Caire, ou tel autre, — qui invite le peintre à venir passer un dimanche à sa *bastide*, située à mi-côte d'une colline d'où l'œil domine et la rade et la ville. Chacun s'y rend comme il peut, qui à pied, qui à cheval, les dames sur des ânes; le maître du logis reçoit son monde au haut du perron, et le tambourin joue la bienvenue. Les premiers arrivés ont commencé une partie de boules; les chasseurs reviennent chargés de gibier. Cependant la table se dresse sous une treille ombragée d'un mûrier : tout en dînant, J. Vernet pourra étudier l'admirable panorama qu'il a à peindre. — Faut-il représenter le port Neuf, vu du parc d'artillerie? — Nous y voici : tous les amis de J. Vernet s'y sont donné rendez-vous, tous ceux dont il nous a conservé les noms dans une longue liste avec ce titre : — « Connaissances que j'ay en différents endroits.... à Toulon.... à Antibes.... » — N'est-ce pas « M. de Villeblanche, intendant de la marine, » qui lui fait les honneurs de l'arsenal, avec « M. de Laugerie, commissaire, » « M. de Moriac, commandant des troupes de terre, » et l'état-major des ca-

pitaines de vaisseau, « de Revez, de Rochemore, le comte de Tournon? » — Les demoiselles de Joyeuse, filles du médecin des galères, s'y trouvent aussi, et, dans cet autre groupe, voici, une équerre à la main, l'ingénieur André, et « les frères la Rose (1), » dessinateurs recommandés par l'Itinéraire. — De même, sur le quai du Vieux Port, le troisième tableau de Toulon, dans cet officier qui vérifie la fourniture de biscuit, qui ne reconnaîtrait « M. de l'Épine, directeur des vivres? » Le chef d'escadre « de la Clüe » surveille lui-même l'approvisionnement de ses navires, et, plus loin, le commissaire « Devenos » préside à l'embarquement des fromages. Les autres amis de J. Vernet ne sont pas loin : si les quarante personnages de la liste des connaissances de Toulon pouvaient revivre, chacun se reconnaîtrait dans ces figures du premier plan, si gentiment tournées et empreintes d'un cachet tellement individuel, qu'il n'y a pas à douter qu'elles ne soient autant de portraits, d'une ressemblance parfaite.

Il est curieux de comparer à ces détails imaginés par J. Vernet les prescriptions de l'Itinéraire. Évidemment l'Itinéraire a été rédigé par un homme de mer : il indique toujours comme sujet principal à encadrer dans la vue topographique un épisode maritime caractéristique de la localité. Au contraire, J. Vernet fait de la vue topographique le motif central du tableau, et il brode tout autour, comme une guipure élégante, les épisodes de figures ou de paysage terrestre que la localité lui fournit. Le marin met en panne devant le port; de dessus le pont de son bâtiment il découvre la terre ainsi qu'un panorama; il cherche le caractère dans les bâtiments qui tiennent la mer autour de lui : le peintre fait de la mer sa toile de fond, amène les bâtiments à quai et ne craint pas de reculer dans l'intérieur des terres pour mieux composer son tableau. Il cherche aussi le caractère local, mais il le déplace, et de maritime il le fait pittoresque. Ainsi à Marseille, — « deux tableaux, dit l'Itinéraire, l'un concernant le port avec

(1) Toute une génération de peintres, employés à l'arsenal de Toulon, a porté ce nom de la Rose. Les registres du contrôle maritime donnent, en 1685, sr de la Rose, mtre peintre, en 1716, son fils Jean-Baptiste. En 1725, sr Alexandre de la Rose fils, sous-maître peintre. En 1736, sr Joseph la Rose, maître à dessiner des gardes de la marine. Les frères la Rose que J. Vernet a connus sont sans doute ces deux derniers.

la quantité considérable de navires de toutes nations qui s'y trouvent continuellement... » — Comment distinguer en peinture les bâtiments des diverses nations? Le pavillon, qui suffit au marin, est insuffisant pour le spectateur. J. Vernet les décharge, donne congé à l'équipage, appelle sur le quai les différentes classes de la population marseillaise, et rend avec vérité cet amas de marchandises et cette cohue de nations méridionales et levantines qui caractérise le port de Marseille. — « ... L'autre pour la rade, avec les isles du château d'If, de Pommegues et de Ratoneau. Outre plusieurs vaisseaux, polacres et autres bâtiments arrivant dans la rade de Marseille, on doit ne pas oublier d'y mettre une grande quantité de bateaux pescheurs. » — J. Vernet se débarrasse des îles et des polacres : la danse au son du galoubet, le plaisir du bain, la *bouillabaisse* au bord de mer, et sur un rocher le négociant armé de la longue-vue, voilà pour lui Marseille,—et il a raison. De même à Toulon, l'Itinéraire demande l'appareillage d'une escadre : le peintre répond par le pêle-mêle amusant du parc d'artillerie, et les plaisirs de la bastide remplacent « la rentrée d'une escadre par un mauvais temps. » Mais, ici, on est forcé de le reconnaître, J. Vernet a sacrifié à un épisode, d'ailleurs ravissant, un sujet dramatique bien propre à faire ressortir les qualités vigoureuses de son talent de peintre de tempêtes.

Arrivé à Toulon le 29 septembre 1754, J. Vernet y resta jusqu'en juin 1756, c'est-à-dire près de deux ans; mais dans l'intervalle il fit à Paris un petit voyage, du 15 juin au 5 octobre 1755. Il est à croire qu'il tenait à présenter lui-même au roi et au public les deux vues de Marseille et celle du golfe de Bandol : elles figurèrent au Salon de cette année-là. Madame Vernet put jouir avec son mari de l'enthousiasme qu'elles excitèrent. Elle était du voyage, mais Livio fut laissé aux soins de M. Parker.

Il faut aussi comprendre dans le séjour à Toulon une excursion à Antibes pour y recueillir les éléments du tableau exigé par l'Itinéraire. Là encore le peintre prend ses coudées franches. L'Itinéraire caractérisait ce port par des galères, des pinques, des tartanes, des felouques. J. Vernet rejette à l'arrière-plan ce matériel flottant : ce qui caractérise Antibes à ses yeux, c'est une terrasse ombragée de palmiers, où l'on peut fumer paresseusement

en regardant la mer, pendant que les dames s'amusent à croquer des oranges que leur cueillent les paysannes coiffées du chapeau de paille niçard : un régiment qui entre en ville égaye de ses lazzis la rêverie du peintre.

L'excursion à Antibes fut courte, — le temps d'ébaucher le tableau. Aussi la liste des connaissances ne porte-t-elle que trois noms : « le comte de Sade, commandant, » célèbre par sa belle défense contre les Austro-Sardes et la flotte anglaise, « M. de Riouffe, commissaire général de la marine, » et « M. Campion, controlleur général des fermes du Roy. » — Amateur distingué, artiste lui-même, Charles Michel Campion n'avait alors que dix-neuf ans : il passa plus tard en la même qualité à Orléans, puis revint directeur général à Marseille. Il a gravé plusieurs pièces d'après Henry et David, ces peintres provençaux dont nous avons parlé. J. Vernet conserva avec lui, et avec son frère l'abbé de Tersan, des relations suivies.

Tout en travaillant pour le roi, le peintre des Ports ne laissait pas que de produire encore quelques tableaux pour les particuliers. Ainsi, en 1754, avant de quitter Marseille, il recueille un certain nombre de commandes : — « Pr M. Charron, commissaire ordonnateur à Marseille, un tableau ou il y aye des arceneaux et quelque chose qui concerne son employ. » — « Pr Milord Charlemont, quatre tableaux... le prix de cents cinquante livres sterlins les quatres... » — « Pr Milord Pembroke un petit tableau... » — « Pr Milord d'Artmouth deux tableaux... le prix est de 75 livres sterlins les deux. » — Toutes ces commandes viennent de Rome par l'entremise de M. Whatley, agent d'Angleterre à Marseille, ou de Thomas Jenkins, peintre anglais établi à Rome depuis trente ans, qui déserta l'art pour la banque. En 1755, lady Walpole, — est-ce la femme d'Horace Walpole? — de passage à Toulon, lui laisse une commande de mille livres. Mais c'est surtout pendant ce petit voyage à Paris, du 15 juin au 5 octobre, que la moisson fut abondante. L'exposition des tableaux des Ports doublait la popularité de l'artiste; elle lui attira : le duc de Chevreuse, graveur amateur; — le comte de Vence, possesseur d'un riche cabinet vendu en 1760, d'où sont sortis, entre autres chefs-d'œuvre, les deux petits Rembrandt *à l'escalier*, du musée du Louvre; — Randon de Boisset, fermier général, qui ne comptait pas moins de six tableaux de J. Vernet

dans sa collection vendue en 1777 (1). Ainsi tous les cabinets en renom s'ouvrent au nouveau venu : les tableaux des grands maîtres se serrent pour faire place aux *Calmes* et aux *Tempêtes*. — Présenté à madame Geoffrin par Soufflot ou quelque autre, J. Vernet, qui deviendra plus tard un des habitués du dîner du lundi, reçoit de cette femme célèbre la commande d'un Soleil couchant. — Denis, le trésorier des Bâtiments du roi, en lui comptant le prix des deux Vues de Marseille, réclame pour lui-même un tableau de 3 pieds. — Coustou et Vialy (2) veulent aussi un souvenir. — Enfin, le graveur Le Bas demande à son tour deux tableaux, afin de s'exercer à graver les œuvres de J. Vernet avant d'entreprendre, avec Cochin, les quatorze estampes de la suite des Ports. C'est alors sans doute que furent arrêtées les conditions de cette publication, car peu après nous voyons J. Vernet commencer à recueillir des souscriptions pour son compte.

Peilhon, secrétaire du roi, avait commandé en 1751 à J. Vernet une Vue d'Avignon (3). Il profita de la présence du peintre à

(1) Le catalogue de vente comprend six tableaux :

« N° 202. Une *Vue de la ville d'Avignon du côté du Rhône.* » 4,199 livres 9 sols. Aubert. Nous ferons plus bas l'histoire de ce tableau.

« N° 203. *Une Tempête* et *un Calme.* » Ils sont peints sur toile et portent chacun 2 pieds 4 pouces de haut, sur 4 pieds 8 pouces 6 lignes de large. » Ce sont ceux de la commande dont il s'agit ici, ordonnés au mois d'août 1755, sans indication de prix. A la vente ils furent adjugés, pour 8,540 livres, à Langlier, marchand de tableaux.

« N° 204. *La Chasse aux canards,* » tableau du cabinet de Villette (voir la note sur ce cabinet), 3,999 livres 19 sous. Feuillet.

« N° 205. Deux tableaux d'une grande distinction... on en trouve les estampes gravées par Aliamet, l'une a pour titre *le Matin* et l'autre *le Midi.* » 4,000 livres. Feuillet. Ces deux tableaux sortaient aussi du cabinet de Villette.

Enfin deux dessins sous verre. « N° 373. Deux vues d'eau, de rochers et paysage avec figures, à la plume et lavés sur papier blanc. 425 livres. Paillet.

(2) « Pour M. Vialy, peintre, deux tableaux, dont j'ai la mesure. » Et aux reçus : « Pour M. Vialy, deux pettits tableaux... 80 (écus romains, c'est-à-dire, 400 livres). Leveau a gravé : « *la Jeune Napolitaine à la pêche,* dédiée à M. Vialy, peintre du roi : ce tableau est tiré du cabinet de M. Vialy. » Le pendant de cette estampe, d'après un tableau également tiré du cabinet de M. Vialy, sous le titre : *Temps orageux,* porte simplement : « Aliamet direx. » Elle est peut-être aussi de Leveau.

(3) Peilhon paya la *Vue d'Avignon,* en 1757, 1,500 livres : c'était un grand tableau de 3 pieds de haut, sur 5 pieds 7 pouces de large. En 1763, à la vente de Peilhon, il atteignit le prix de 4,000 livres. A la vente Randon de Boisset, en 1777,

Paris pour lui renouveler sa demande, et c'est sans doute à cette œuvre que J. Vernet employa le séjour qu'il fit à Avignon en 1756. Il y arriva le 3 juillet et y demeura jusqu'à la fin d'octobre. La marquise d'Ampus, le baron de Montfaucon, le marquis de Beauchamp, le marquis de Perussy ou Perruzzis, d'une famille originaire de Toscane, en un mot la fleur de la noblesse comtadine, fidèle aux traditions de M. de Caumont, combla de ses commandes le peintre avignonnais, qu'on avait vu partir pauvre et inconnu, et qui revenait couvert de gloire, chargé par le roi d'une importante mission, et à peu près riche. Ce qui restait de ses parents à Avignon l'accueillit comme une providence. Déjà, l'année précédente, le beau-frère Guibert avait obtenu de lui une lettre (1) qui le recommandait à M. de Marigny pour sculpter les bordures des Ports de France. Comme nous savons (2) que cette lettre fut suivie d'effet, il faut croire que Guibert eut permission d'exécuter ce travail à Avignon même; il s'y trouvait encore, car le 15 octobre 1756 J. Vernet lui prête une somme de 1,000 livres.

Ses sœurs aussi durent ressentir ses bienfaits. Quant à ses frères, Jean, nous l'avons vu, était devenu Napolitain; François, porté en 1751 sur les registres des Pénitents Blancs d'Avignon, avait quitté cette ville pour Paris, où Joseph l'avait visité et lui avait fait deux tableaux.

C'est à ce séjour à Avignon que se rapporte une autre lettre de J. Vernet adressée également à M. de Marigny, et publiée dans les *Archives* avec les deux réponses du ministre. Nous ne pouvons reproduire en entier, vu sa longueur, cette correspondance : quelques passages cependant demandent à être cités.

— « Selon l'Itinéraire que vous eûtes la bonté de m'en-« voyer, — écrit J. Vernet, — je dois peindre le port de Cette, « etant le seul du Languedoc. Je me propose, pour profitter de

Aubert, joaillier de la couronne, l'acheta 4,199 livres 19 sols. Martini a gravé ce tableau pendant qu'il faisait partie du cabinet Aubert, où il resta jusqu'en 1786, époque de la mort de cet amateur.

(1) Publiée dans les *Archives de l'Art français*, t. I, p. 304.

(2) Par une autre lettre du 17 août 1773, publiée de même dans les *Archives de l'Art français*, livraison de novembre 1857, Vernet y dit qu'il y a dix-huit ans que son beau-frère travaille pour le roi, et il y a juste dix-huit ans entre 1773 et 1755, date de la recommandation relative aux bordures des ports de France.

« la belle saison, de m'y rendre vers le huit ou le dix du mois « prochain, puisque, selon les plants que j'en ay vu, le plus beau « point de vue sera du côté de la mer; ainsy j'auroy besoin du « calme pour en faire les ettudes. J'auroy là occation de faire sur « le devant du tableau une mer un peut en mouvement et peut- « être fairoy-je une tempête, ce qui produiroit un effet assez rare « dans le nombre des tableaux que j'ay a faire pour le Roy, « peignent ordinairement l'interieur des ports et par consequent « la mer tranquille ou bien du côté de la terre. — A Avignon « le 6e septembre 1756. »

Il est à remarquer que l'Itinéraire, qui se place si volontiers en mer pour choisir son point de vue, cette fois seulement demande au peintre une vue de terre. Le ministre répond, le 9 octobre 1756 : — « .... Vos tableaux doivent réunir deux mérites, « celui de la beauté pittoresque et celuy de la ressemblance. Je « trouve bien l'un dans le projet que vous me proposés; mais je « crains que ce ne soit aux dépens de l'autre, et je doute que le « port de Cette représenté en vue du côté de la mer soit reconnu « par le grand nombre de ceux qui ne l'ont vu que du côté de « la terre. La tempête que vous avés dessein d'y ajoutter rendroit « encore votre tableau moins ressemblant, atendu qu'il est rare « de voir la mer dans un port agitée de la tempête. Il faudroit que « le devant de votre tableau fût la pleine mer, et par consequent « que le port fût reculé dans le lointain, ce qui vous empeche- « roit de le detailler d'une façon caractéristique. Il me semble que « le projet de ce tableau, tel qu'il est dans l'Itineraire que je vous « ai remis, rempliroit mieux l'objet que vous devés vous propo- « ser. D'un côté la plus grande partie de l'étang de Than, de « l'autre coté le commencement du canal du Languedoc donne- « roient à votre tableau un caractère distinctif qu'il n'auroit point « suivant votre nouveau projet; consultés-vous avant de vous dé- « cider, et surtout ne perdés pas de vue l'intention du Roy qui « est de voir les ports du royaume représentés au naturel dans « vos tableaux. Je sens bien que votre imagination se trouve par « là gênée; mais avec votre talent on peut réunir le mérite de « l'imitation et celuy de l'invention : vous en avés donné des « preuves. »

Mais J. Vernet ne se tint pas pour battu. Il insista, et, bien que sa réponse manque, on peut penser qu'il représenta au ministre

la difficulté de trouver dans un pays complétement plat un endroit favorable pour embrasser le panorama géographique réclamé par l'Itinéraire. Bref, le ministre se rendit et répondit, le 21 novembre : — « ... J'approuve toutes les reflexions qui vous « ont engagé à faire votre nouveau plan. Ainsi vous pourrez « suivre vos idées et vous livrer à votre génie dans le tableau de « ce port. »

La première lettre de J. Vernet aborde un autre point délicat sur lequel il est bon de s'arrêter un moment : — « Il me semble, « dit-il, qu'apres avoir fait touttes les etudes necessaires pour le « port de Cette, surtout si je le prends du coté de la mer, qu'il se- « roit assez inutile de m'ettablir dans cette petite méchante ville, « où je serois mal a mon aise pour y peindre ce tableau, et, si je « vois que la chose n'exige pas ma residence sur le lieu, je pour- « rois l'aller executer a Bordeaux ou je trouverois plus de secours « pour les parties accessoires qui doivent orner le tableau de « Cette.... — Je travaille toujours au tableau d'Antibe; j'espère « que le port, quoique peu considerable, ne faira pas un movais « effet en peinture. » — Mais ici M. de Marigny se montre inflexible : il y a même une certaine dureté dans ses paroles : — « Quelque envie que j'aye de vous procurer dans vos traveaux « tous les agrements possibles, je ne puis consentir au desir que « vous avés, apres vos etudes faittes de ce port, finir votre ta- « bleau à Bordeaux, et je crois devoir vous faire observer que le « Roy paye vos tableaux de façon a exiger de vous que vous leur « donniés toute la perfection possible et que vous ne sauriés « mieux les finir que sur les lieux. Ainsy je compte que vous « acheverez votre tableau du port de Cette à Cette même, d'au- « tant que de tous les ports du royaume c'est le seul dont le sé- « jour ne soit pas agreable, et vous n'aurés que quelques mois à « vous priver des commodités que vous n'y trouverés pas. »

Quoi qu'il en coûte de reconnaître qu'un ministre a raison, la raison est ici du côté de M. de Marigny. En achevant dans une autre ville des tableaux commencés sur les lieux mêmes, J. Vernet faisait trop bon marché du ton local. Aussi ces vues de pays situés sous des latitudes bien différentes ont entre elles un air de ressemblance, une conformité de couleur vague et commune qui sent l'atelier plus que la nature. C'est que ce peintre habile se fiait trop à ce qu'on appelle la mémoire de l'œil. Il n'entrait pas dans

ses habitudes (1) d'exécuter d'après nature une étude, une esquisse, une simple pochade pour la reporter sur la toile. Il se contentait d'un croquis soutenu d'encre de Chine. Les dessins originaux des Ports existent; le musée d'Avignon les conserve précieusement : on peut les consulter. Un trait de crayon vif et rapide indique la forme des objets, la place qu'ils occupent, les détails à reproduire; un coup de pinceau établit les ombres. Quant au ton, il est noté d'un mot, suivant la gamme chromatique dont J. Vernet se servait, à l'imitation des peintres de la décadence italienne. Or, quelle que soit la multiplicité des termes employés et la rigueur de leur signification dans l'esprit du peintre, il lui est impossible de retrouver sur son papier, barbouillé de mots souvent illisibles, la variété infinie des couleurs de la nature, les passages délicats des demi-teintes, la justesse mathématique des valeurs, le degré de puissance des oppositions, encore moins la qualité du ton; et, malgré le contrôle exercé par la mémoire de l'œil, cette méthode éminemment fautive ouvre la porte à toutes les inexactitudes. Aussi, en dépit des qualités remarquables qui les distinguent, les tableaux des Ports ne sont pas de bonnes peintures.

J. Vernet passa six mois à Cette. Sa société, dans cette petite ville, bien maussade encore aujourd'hui, paraît s'être bornée à quatre personnes, qui lui restèrent fidèles comme souscripteurs aux estampes des Ports, — trois inconnus, M. Léonard, M. Huard, M. Fressinet (2), et « M. de Vaugelas, major de la ville et port de Cette. » — Qui s'attendrait à rencontrer là un descendant du réformateur du langage? Ce militaire, pauvre, à coup sûr, et peut-être en disgrâce, eut cependant l'honnêteté de commander à J. Vernet un tableau de marine, — mais si petit! du prix de 200 livres. — A cette époque le peintre des Ports n'en faisait plus de ce prix. Il le fit cependant par reconnaissance, et se hâta, le 12 mai 1757, de fuir ce séjour d'ennui.

Avant de quitter le midi de la France, où J. Vernet a passé quatre ans, sans parler des précédents voyages à Marseille, ré-

(1) Lui-même nous l'apprend dans une lettre publiée par le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire,* t. II, année 1843.

(2) La véritable orthographe est Frayssinet. Ce nom est encore commun à Cette et à Marseille.

sumons en quelques chiffres, à l'aide des commandes et des reçus, son travail pendant cette période si occupée :

En 1753,	51 tableaux,	25 avec indication de prix,			18,162 l	10 s.
1754,	16	—	13	—	9,048	15
1755,	29	—	15	—	7,600	»
1756,	12	—	12	—	8,600	»
	108		65		43,411 l	5 s.

A quoi il faut ajouter huit tableaux des Ports :

2 Vues de Marseille	12,000	48,000 »
3 Vues de Toulon	18,000	
1 La Pêche du Thon. . . .	6,000	
2 Vue d'Antibes et Vue de Cette.	12,000	

Soit en tout 116 tableaux, 73 avec indication de prix. . . . . 91,411 l »

LÉON LAGRANGE.

(La suite au prochain numéro.)

FRANÇOIS LANGLOIS,

DIT DE CHARTRES.

Le commerce des livres et le commerce des estampes sont-ils plus étendus aujourd'hui qu'ils n'étaient dans les siècles précédents? Fabrique-t-on plus de livres aujourd'hui qu'on n'en fabriquait dans les XVIIe et XVIIIe siècles? Quels progrès se sont accomplis dans la production matérielle et intellectuelle des livres? Voilà des questions qui sembleraient au moins naïves à beaucoup de littérateurs de nos jours. Et cependant il est probable que des recherches consciencieuses, faites pour résoudre ces questions, donneraient un résultat qui surprendrait ceux qui pensent qu'on n'a rien fait de mieux que ce qui se fait aujourd'hui.

Autrefois les livres étaient publiés par des libraires qui, en général, étaient des hommes instruits, pouvant juger de la valeur littéraire d'un livre; les noms de beaucoup d'entre eux sont restés dans la mémoire des bibliophiles : *Antoine Vérard,* qui le premier fit imprimer des livres en grand papier, est renommé pour ses romans de chevalerie, en beaux caractères gothiques; *Simon Vostre*, pour ses Heures, illustrées de gravures sur bois, d'une grande naïveté ; *Thielman Kerver,* pour les Heures et les livres d'usage, imprimés en rouge et noir; c'est lui qui fit faire, de ses deniers, la verrière qui était à la chapelle des fonts de l'église Saint-Benoît; cette verrière passait pour la plus belle de Paris. Je citerai encore la famille des *Étienne Geoffroy; Tory, Michel Vascosan, Guillaume Morel, Sébastien Cramoisy* et tant d'autres, aussi renommés par leur science que par leur commerce, qui rendirent célèbres la librairie parisienne et firent rechercher partout les produits de l'imprimerie française.

Aujourd'hui il n'y a plus de libraires, ils ont été remplacés par des éditeurs. Je laisse à d'autres le soin de raconter ce que nous avons gagné à ce changement; je ne veux parler aujourd'hui que d'un libraire du temps passé, *François Langlois,* qui a occupé un rang distingué parmi ses confrères, mais qui est plus connu des

amateurs d'estampes que des bibliophiles, parce qu'il a publié plus de gravures que de livres.

François Langlois est né à Chartres, le 12 mai 1588; de là le nom de Chartres qu'il ajoutait souvent à son nom. On trouve sur beaucoup d'estampes sa signature ainsi écrite : F. L. D. CHARTRES (François Langlois de Chartres) ; quelquefois il y a *Ciartres* au lieu de *Chartres*, parce qu'ayant longtemps habité l'Italie, il écrivait le nom de son pays natal de telle sorte que la prononciation italienne rendît le mot français. Il est résulté de cette manière d'écrire son nom, qu'il était plus connu de ses contemporains sous le nom de *Chartres* ou *Ciartres*, que sous celui de Langlois. Mariette lui-même le nomme Ciartres dans son *Abecedario*. L'orthographe du nom Langlois n'est pas certaine non plus. Tous les auteurs qui ont parlé de lui ont écrit son nom comme je viens de l'écrire et comme je continuerai à l'écrire. Cependant il signait L'Anglois. Il est vrai que je n'ai vu sa signature qu'une fois, mais c'était dans un acte authentique, et il me paraît impossible que cela soit une faute d'attention.

On ignore à peu près ce qu'il fit jusqu'en 1633, où il vint s'établir à Paris; on sait seulement, d'une manière générale, qu'il avait beaucoup voyagé en France, en Angleterre, en Italie et en Espagne. Il ne voyageait pas en amateur : il faisait le commerce de tableaux et d'estampes, et il passait pour être un des plus fins connaisseurs de ce temps-là. Ce renom lui valut la confiance du roi d'Angleterre Charles Ier; il fut, en effet, un des agents que ce prince employait à rassembler des tableaux et des objets de curiosité dans toutes les parties de l'Europe. *Lacaille*, dans son *Histoire de la Librairie de Paris*, dit que « Langlois s'acquit par le commerce de tableaux une telle estime des grands, et même du roi d'Angleterre Charles Ier, que ce prince voulut bien lui en donner des marques par des présents considérables qu'il lui fit à son départ de Londres. »

F. Langlois fut reçu libraire le 26 octobre 1634. Aujourd'hui, le premier venu peut se dire libraire et faire le commerce de livres : c'est un progrès, disent les économistes; cela n'était pas aussi facile en 1634; il fallait satisfaire à certaines prescriptions résumées dans les articles suivants, que j'emprunte aux ordonnances sur la librairie.

« Aucun ne pourra tenir boutique de librairie à Paris, ni

même prendre la qualité de libraire, s'il n'a été reçu maître en la communauté, à laquelle maîtrise il ne pourra être admis qu'après avoir fait apprentissage et servi les maîtres en qualité de compagnon.

« Nul ne sera reçu libraire, qu'il ne soit congru en langue latine et qu'il ne sache lire le grec, dont il doit rapporter un certificat du recteur de l'Université.

« Comme il est important que ceux qui exercent la profession de libraire soient pourvus d'une capacité et d'une expérience suffisantes, les aspirants à la maîtrise, outre le certificat du recteur qu'ils devront rapporter, subiront un examen sur le fait de librairie, par-devant les syndics et adjoints en charge, accompagnés de quatre anciens officiers de la communauté et de quatre autres libraires, qui n'auront pas passé par les charges, mais qui auront au moins dix ans de réception.

« L'examen durera au moins deux heures et l'aspirant ne pourra être reçu s'il n'a les deux tiers des voix en sa faveur. »

Heureusement, cela n'existe plus, me disait un libraire.

Je ne sais à quelle époque *Langlois* put faire son apprentissage et être compagnon, comme les ordonnances l'exigeaient. Mariette dit qu'il était en Italie, de 1630 à 1633, et cependant il fut reçu en la chambre syndicale en 1634, après avoir subi ses examens et avoir satisfait aux autres conditions, car alors les ordonnances étaient rigoureusement appliquées. Il faut admettre qu'il ait commencé sa carrière par la librairie, et qu'avant de voyager, il ait été apprenti et compagnon; à son retour, il ne lui restait plus qu'à subir l'examen des syndics. C'est la seule explication que je trouve de sa brusque réception.

C'était la coutume des libraires de cette époque, d'adopter une devise, *une marque,* qu'ils plaçaient en tête des livres qu'ils publiaient, et qui souvent leur servait d'enseigne. Cette devise était quelquefois une sorte de rébus, d'armes parlantes, qui rappelaient leur nom; ainsi *Gilles Corrozet* avait pour marque une rose dans un cœur; *Rollin Thierry,* trois tiges de riz; *Pierre le Brodeux,* deux brocs; *Sébastien Chapelet,* un chapelet; *Jean de la Caille,* trois cailles; *Mathieu Colombel,* une colombe couronnée. La marque d'un libraire ne rappelait pas toujours son nom d'une manière aussi explicite. Par exemple, *Maurice de la Porte* avait pour marque le philosophe Bias, avec ces mots pour l'âme de la

devise : OMNIA MECUM PORTO. *Simon Rigaud*, de Lyon, avait pour marque un homme qui arrose, et ces mots : DONEC OPTATA VENIAM, RIGABO. Pour le dire en passant, ces marques étaient souvent faites par les meilleurs graveurs de l'époque, *Léonard Gaultier, Crispin de Pas, Thomas de Leu, Carle Audran, etc.* Langlois suivit donc la règle commune en prenant une devise qui lui servît d'enseigne ; c'est probablement en souvenir de son voyage d'Espagne qu'il choisit les colonnes d'Hercule, avec ces mots : NEC PLUS ULTRA. Cette marque passa dans la famille Mariette, lorsque Pierre Mariette épousa la veuve de Langlois, et elle s'y est conservée.

Notre libraire était un homme très-aimable, bon compagnon, de mœurs peu sévères. Une sorte de mémoire, que je citerai bientôt entièrement, nous le montre au cabaret avec Stefano della Bella et lui prêtant de l'argent. C'était aussi un homme de beaucoup de goût ; tous ses contemporains le disent : ses voyages et son commerce avaient contribué au développement de ses qualités naturelles. Lié d'amitié avec tous les artistes éminents de son époque, il avait connu *Van Dyck* en Angleterre, et lorsque, en 1641, cet artiste célèbre vint à Paris, il fit le portrait de Langlois. Ce portrait rappelle une autre qualité de Chartres : il était bon musicien, il excellait surtout à jouer de la musette. Lorsqu'on lit les éloges qu'on accordait alors à son talent, on se demande si la musette était autrefois ce qu'elle n'est plus aujourd'hui, ou si les oreilles de nos ancêtres étaient moins sensibles que les nôtres.

Il existe plusieurs portraits de Langlois. D'abord, il a été peint deux fois par Van Dyck : le plus connu de ces deux portraits est celui où il est représenté jusqu'à mi-jambe ; tourné un peu à gauche, il regarde de face ; il tient sa musette des deux mains. Il a la tête couverte d'un chapeau gris rabattu et le corps habillé d'une large veste rouge, dont une manche, en partie retroussée, laisse voir le poignet de sa chemise. « Ce morceau très-terminé dans toutes ses parties, dit Paillet dans le Catalogue de Choiseul Praslin, présente une des productions de caractère de Van Dyck ; la tête, d'une expression riante, est aussi vraie que la nature, et les deux mains présentent encore un chef-d'œuvre d'exécution. » Cette toile sortit, je ne sais comment, des mains de la famille de Langlois et passa dans le cabinet de madame la marquise de Ruffec.

A sa mort, madame de Ruffec légua le tableau à M. Dutrévoux, qui, à son tour, le donna à M. de Lautrec, capitaine aux gardes; il passa ensuite chez M. le chevalier de la Ferrière, qui le vendit au prince de Conti. A la vente du prince, il fut acheté 8,001 livres par le duc de Praslin, et en 1793, après le décès de celui-ci, il fut adjugé à l'expert Paillet pour 8,800 livres. Je ne sais ce qu'il est devenu (1).

(1) Il est allé où vont depuis longtemps tous les beaux tableaux : — en Angleterre. L'expert Paillet, à la vente du duc de Praslin, en 1793, n'était point sans doute un acheteur sérieux, et il n'avait fait que *retirer* cette peinture, car on la retrouve dans la famille Praslin, en 1808, à la vente *Choiseul* Praslin, où elle fut achetée 6,003 francs pour l'Angleterre. En 1828, elle reparut, à la vente de John Hoppner, de l'Académie royale, mais très-déguisée sous la crasse et le vernis. Achetée par le fameux connaisseur John Smith, 112 guinées seulement (environ 3,000 francs), elle passa dans la collection de miss Tait, où elle était en 1831.

John Smith n'a pas manqué d'enregistrer dans son excellent catalogue de Van Dyck ce tableau qu'il avait possédé, et il en donne la description suivante, n° 303 :

« Portrait de M. F. L. de Chartres, *joueur de cornemuse très-distingué! — a distinguished performer on the bagpipes!* (Pauvre libraire, avec sa marque : les Colonnes d'Hercule et *nec plus ultrà!* — sur la musette!) Il est représenté jouant de son instrument favori. Le visage, qui annonce un homme de quarante ans, est vu de face; cheveux noirs, barbe et moustaches; un grand chapeau gris rabattu couvre la tête: le costume consiste en un pourpoint rouge, avec un manteau de même couleur. La mine exprime la sensation agréable produite par les gais sons de la cornemuse. Les mains, qui sont admirablement dessinées, indiquent énergiquement le mouvement rapide des doigts. Dans le coin à droite au fond, la tête d'un lévrier. — Hauteur 3 pieds 4 pouces (anglais); largeur 2 pieds 8 pouces. Toile. — Gravé par P. G. Langlois, par Pesne, et dans un ovale par Poilly. Cette peinture très-étudiée et extrêmement travaillée a été faite *évidemment* sous l'influence que la couleur riche et harmonieuse de Titian avait laissée dans l'esprit de l'artiste lors de son retour du voyage en Italie (*when returning from his Italian tour*). »

De cette note de Smith il résulterait que le portrait de Langlois paraissant avoir environ quarante ans est exécuté dans la *manière italienne* de Van Dyck; il n'aurait donc pas été peint en 1641, lors de la courte visite que le peintre de Charles Ier fit à Paris, mais au retour du voyage d'Italie, vers 1625; car Langlois étant né en 1588 avait alors trente-sept ans, tandis qu'il avait cinquante-trois ans en 1641; outre qu'en 1641 — la dernière année de sa vie! — Van Dyck, après neuf ans de séjour en Angleterre, n'avait plus rien du tout de son style italien.

Il se pourrait bien aussi que Van Dyck n'eût fait de Langlois que le seul portrait *en joueur de musette très-distingué*, et que la gravure de Nicolas Poilly ait été exécutée d'après le même tableau que celles de Pierre-Gabriel Langlois et de Jean Pesne. Car Smith, qui est très-exact, ne mentionne point ce second portrait peint, et il rapporte au premier la gravure de Poilly. Il n'est pas rare qu'un graveur arrange à sa convenance l'œuvre d'un peintre, y prenne le morceau principal et en

Le tableau de Van Dyck a été gravé à l'eau-forte par Jean Pesne, et plus tard au burin, par Pierre-Gabriel Langlois. La gravure de Pesne est de l'époque; elle est de format in-folio, faite d'une manière assez large et peu agréable. Dans le premier et dans le troisième état, le nom de François Langlois n'est pas inscrit au bas de la planche; on y lit seulement : *Ant. Van Dyck pinxit. J. Pesne sculp.* Mais, dans le deuxième état, on lit dans la marge du bas : *François Langlois natif de Chartres libraire et marchand de tailles douces a Paris excelloit a jouer de la musette et de plusieurs autres instruments. Mariette excudit.* Le cuivre, sans cette inscription, existe encore.

La gravure de P. G. Langlois a été faite vers 1780; c'est aussi une planche in-folio, de même aspect que la gravure de Pesne, comme cela doit être, puisqu'elle a été faite d'après le même tableau. Au bas, à gauche, on lit : *Ant. Van Dyck Pinxit;* à droite : *P. G. Langlois Sculpsit;* au milieu : LE JOUEUR DE MUSETTE. Sous cette première inscription, il y a la dédicace suivante, en plusieurs lignes, coupées par les armes de Paulmy : *Dédié à Monsieur le Marquis de Paulmy, Chevalier Commandeur des Ordres du Roi, Ministre d'État, Chancelier de la Reine, etc. Par son très humble et très obéissant serviteur* LANGLOIS. Plus bas, à gauche, il y a : *A Paris chez Basan et Poignant rue et Hôtel Serpente.* La planche est encore dans le commerce; cependant les belles épreuves sont assez rares.

Van Dyck a fait un autre portrait de Langlois; il l'a représenté en buste, tourné à gauche et regardant en face; il est enveloppé dans son manteau; un grand col uni est rabattu sur le manteau; la tête, sans coiffure, est couverte de cheveux bouclés. Ce portrait a été gravé par Nicolas Poilly; la gravure en ovale est de format in-8°; autour de l'ovale on lit l'inscription suivante : *François Langlois dit de Chartres libraire et marchand d'estampes à Paris.* Au bas, il y a : *Ant. Van Dyck pinx. — Nic. Poilly scl.* Ce petit portrait n'est pas commun.

Enfin, Claude Vignon, peintre distingué, natif de Tours, com-

supprime ou en dénature les accessoires. La forme ovale de la gravure de Poilly est une présomption de plus. Seulement il a ôté le chapeau, mais il a pu s'aider d'un autre portrait, d'un dessin, ou autrement. Dans les deux gravures différentes, la tête est de face. Il n'était guère dans les habitudes de Van Dyck de répéter la pose de ses portraits. (*Note de la Rédaction.*)

père et ami de Langlois, fit aussi son portrait, qui a été gravé par David. C'est une planche petit in-4°; le personnage est représenté à mi-corps, tourné à droite et regardant en face; il est coiffé d'un bonnet orné de plumes; il a pour vêtement un pourpoint avec un nœud de rubans sur l'épaule; son cou est entouré d'une collerette à larges plis, et il tient une musette dans ses mains. Dans la marge du bas on lit : *Il ny a orgue ni autre instrument que la sourdeline ne surpasse estant touchee de celui-ci. C. Vignon Inue. C. Dauid sculp. Mariet^te excudit Compriuilegio.* Ce portrait est encore plus rare que le précédent. Il y a probablement des épreuves avant le nom de Mariette.

Quand Langlois vint se fixer à Paris il avait quarante-cinq ans, cependant ce n'est que plus tard qu'il se maria. C'est vers 1636 qu'il épousa Madeleine de Colmont, d'une famille de marchands. Son premier fils, Claude Langlois, né le 10 mars 1639, eut pour parrain le peintre Claude Vignon; ce fils est probablement mort jeune. Son second fils, Nicolas Langlois, né le 29 avril 1640, fut reçu libraire le 29 juillet 1655, à quinze ans, comme fils de maître. Il y avait huit ans que son père était mort, et sa mère, Madeleine de Colmont, venait de se remarier à Pierre Mariette le fils. Il est évident que cette réception d'un libraire de quinze ans fut faite pour conserver le titre de libraire (le brevet, comme nous dirions aujourd'hui) dans la famille de Langlois, — la veuve perdant ce titre par son mariage, — mais que ce fut en réalité Pierre Mariette, quoique très-jeune aussi, qui dirigea la maison. Plus tard, Nicolas Langlois devint lui-même un libraire distingué, comme son père; il fit le commerce d'estampes; on trouve fréquemment son nom sur des planches éditées d'abord par I. Silvestre et qu'il racheta après la mort de celui-ci.

François Langlois eut un troisième fils, Jacques Langlois, né le 3 octobre 1641; ce fils eut pour parrain Jacques Stella, peintre du roi, et pour marraine la femme de Pierre Mariette le père. Enfin, il eut pour quatrième enfant une fille, Marguerite Langlois, née le 2 mai 1644. C'est cette fille que tous les auteurs, qui ont parlé de cette famille, donnent pour femme à Denys Mariette, né en 1666, assertion que j'examinerai plus tard.

Pendant les quelques années que Langlois passa à Paris, il publia un grand nombre de planches, faites par les plus habiles graveurs de ce temps-là. Je parlerai seulement de ses relations

avec deux d'entre eux, *Stefano della Bella* et *François Collignon*, parce que cela me fournira l'occasion de relever quelques erreurs commises par Mariette et par Jombert. De la Belle venait d'arriver à Rome lorsque Langlois quitta cette ville pour venir s'établir à Paris; cependant Langlois connaissait l'artiste florentin, et avait pu apprécier son mérite. A cette époque, de la Belle terminait une suite de huit planches de Marines qu'il dédiait « Al Serenissimo Principe, D. Lorenzo di Toscana » (Laurent de Médicis); cette suite eut beaucoup de succès. Chartres étant établi à Paris, et à la tête d'un commerce florissant, pensa à faire copier les Marines de della Bella. Ce n'était pas une action très-loyale, surtout si, comme Mariette l'affirme, Langlois et de la Belle étaient liés d'amitié. Il s'adressa pour cela à François Collignon, graveur né à Nancy, artiste voyageur, comme Callot, comme I. Silvestre, ses compatriotes. En effet, en 1631, Collignon était à Augsbourg, où il gravait une peinture de Mathias Kayer, représentant la Reine de Saba visitant Salomon; en 1639 il habitait Paris, où il publiait de fort jolies choses, et en 1650 il était établi à Rome. Cet artiste, encore peu connu des amateurs d'estampes, a fait des pièces charmantes, un peu dans le goût de della Bella, et Jombert s'y est trompé; j'espère que M. Meaume, de Nancy, qui connaît bien Collignon, nous donnera un jour la monographie de son œuvre; nul mieux que lui ne peut faire connaître cet habile graveur.

Collignon consentit à copier les planches de della Bella, et voici le marché qu'il fit avec Langlois : la pièce est entièrement écrite de la main de Collignon, et cependant on y trouve son nom écrit de deux manières, avec une seule *l* au commencement, et avec deux *l* à la fin.

« J'ay soubsigné François Colignon graueur en eau forte (il avait mis taille douce, il a effacé ces mots) afferme confesse, et certifie d'auoir fait marché et conuention auec le sieur François L'Anglois (1) dit Chartres, marchand de liures et tailles douces, de luy grauer, et coppier huit planches des actions et veuës de mer disposées et dessignées et grauées par Steffano della bella fiorentino. Lesquelles j'ay faites et grauées pour le prix et somme de cent liures tournois, les huit planches, des-

(1) J'ai dit que Chartres signait L'Anglois, comme Collignon l'écrit ici.

quelles ledit Chartres doibt et a fourny les cuyures. Outre ledit marché, et jceluy sieur Chartres a receu lesdites huit planches que j'ay grauées volontiers et s'en tient pour contant, aux charges et conditions que je ne luy feray point de tort, ny de les regrauer, ny contrefaire ou semblables, ou plus grandes ou moindres pour quelque persone que ce soit et aussi je promets audit sieur Chartres que semblablement de toutes les œuvres que je luy feray, ou ay faites tant pour le passé, présant ou aduenir, je ne luy en copieray ni contreferay de quelque façon que ce soit pour persone de France ny pour distribuer en France et affin que ledit sieur Chartres soit assuré de mon costé de ce que je luy promest je luy ay signé la presante de ma propre mein et m'oblige a meintenir ma parole. Fait a Paris le dixiesme may mil six cents trente neuf.

« François Collignon. »

Ces huit pièces, fort bien gravées, sont assez difficiles à trouver de premier état, c'est-à-dire avec les mots *F. L. D. Ciartres excudit cum privil.*, en haut de l'estampe ou en bas, mais en dehors du trait carré; elles ont 205 millimètres de long sur 125 millimètres de haut, et sont numérotées au bas, à droite. Plus tard l'*excudit* de Ciartres a été effacé, ou presque effacé, et les épreuves ont été retouchées. Jombert les a décrites assez exactement, page 109, numéro 110; seulement il se trompe quand il les attribue à de la Belle. Voici ce qu'il dit : « Les huit moyennes Marines, gravées par la Belle, à Rome, en 1634, ont été recommencées à Paris en 1645 (erreur de date), avec la même dédicace au Prince Laurent de Médicis, avec cette différence que cette suite, *qui est mieux gravée,* est numérotée, et qu'on a gravé à gauche, soit au haut, soit au bas de chaque planche : *F. L. D. Ciartres excudit cum privil.* » — Cette suite, qui est mieux gravée, est de Collignon.

En 1640 de la Belle vint à Paris, mais ce n'est que vers la fin de l'année qu'il pensa à faire de la gravure. Félibien, en effet, rapporte que : « Lorsque la Belle eut demeuré quelque temps à se divertir, voyant qu'il commençait à manquer d'argent, il se mit à travailler et il fit un livre de combats de mer et de batailles, qu'il porta chez un marchand de la rue Saint-Jacques, nommé Chartres; mais, n'ayant pu convenir de prix, Collignon et un

nommé Goyran, lui conseillèrent d'aller trouver un nommé Israël Henriet, pour lequel ils travaillaient, ce qu'il fit, et lui ayant fait voir son ouvrage, il en reçut plus qu'il n'en demandait, et ensuite continua de graver pour lui. » Mariette, dans son *Abecedario,* traite de fable ce que rapporte Félibien, mais ici il se trompe : voici le passage de Mariette : « Langlois était celui qui faisait le plus de commerce d'estampes; ayant voyagé en Italie, il y avait contracté des habitudes et s'était fait connaître. Il était bien naturel que la Belle, arrivant à Paris, s'adressât à lui préférablement à tout autre, et c'est aussi ce qui arriva. Je vois par les notes tenues par Langlois qu'ils étaient en relation et qu'ils se trouvaient ensemble aux mêmes parties de plaisir. Ce ne fut que quelques années après, et peut-être même après la mort de Ciartres, que, conseillé par Collignon, la Belle fit connaissance avec Israël, et se mit à graver entièrement pour lui. Je remarque ceci, parce que cela sert à rectifier une partie de ce que Félibien a écrit sur le chapitre de la Belle. M. Langlois ayant même fait un recueil des ouvrages de la Belle, celui-ci prit soin de ramasser tout ce qui pouvait lui manquer de pièces rares pour le rendre complet. Cette belle œuvre est encore entre nos mains. Il lui fit aussi présent d'un magnifique dessin de l'Entrée de l'ambassadeur de Pologne à Rome, différent de ce qu'il a gravé. Mais ce qui marque encore mieux la bonne intelligence qui régnait entre eux, c'est que, premièrement, les premiers ouvrages que la Belle fit à Paris parurent sous Langlois, mais qu'il continua même de graver pour lui jusqu'à sa mort (de Langlois), car le Cartouche et le Pont-neuf furent mis au jour par Ciartres en 1646. Ainsi tout ce que dit Félibien a grandement l'air de fables, et s'il est vrai, cela ne peut être arrivé tout au plus que depuis la mort de Langlois, arrivée en 1647. Ne voyant pas que sa veuve ait rien mis au jour de nouveau de della Bella, ce fut Israel qui eut pour lors tout ce qu'il grava; peut-être avait-il eu quelques planches de son vivant (du vivant de Langlois).

Il y a là plusieurs erreurs, et ces erreurs sont d'autant plus étonnantes, que les *notes tenues par Langlois,* dont parle Mariette, disent précisément le contraire de ce qu'il leur fait dire. Voici ces notes ; je copie l'original que j'ai sous les yeux :

« 1640. J'ai baillé au sig^r Steffano della Bella, Florentin, peintre et graveur du Duc de Florence :

« Premièrement baillé quattre cuyure polis, *qu'il a vendu a M. Israel;* ledit s^r la Bella m'en rendra d'autres.

« Presté d'argent une pistole et demye, 15 livres.

« Plus baillé le 21 novembre 1640, 20 livres.

« Plus baillé au Puits d'argent, 2 livres 5 sous.

« Il doibt retirer de son camarade florentin pour la reliure de 10 liures, 5 livres.

« Ledit s^r de la Bella a aussi eu trois cuyures pour y grauer 12 petites planches de guerre.

« Plus il a eu quatre cuyures polis qu'il me doit, *qu'il a vendus à M. Israel* 8 livres.

« J'ay reçu un de mes trois cuyures gravé. »

Ce commencement me semble justifier une grande partie des assertions de Félibien; en effet, les emprunts dont parle Langlois montrent que, vers le mois de novembre, la Belle « commençait à manquer d'argent. » A cette époque il n'avait encore rien publié à Paris; il avait passé le temps « à se divertir, » et Langlois, homme de plaisir lui-même, se divertissait avec lui. C'est au jardin du Puits d'argent qu'il lui prête quarante-cinq sous. On voit de plus que les premiers cuivres que la Belle a publiés ont été vendus à Israël Henriet, qui a reçu huit cuivres gravés par l'artiste florentin avant que Langlois en ait reçu un seul.

L'examen du catalogue de Jombert conduit au même résultat. Dès le commencement de 1641, ensuite en 1642, 1643, 1644, Israël publie des pièces de la Belle, et ce n'est qu'en 1645 que paraissent les premières planches publiées par Langlois.

La suite des notes de Langlois ne donne pas de nouveaux éclaircissements sur cette question; cependant elles m'ont paru mériter d'être connues, et je continue à les transcrire.

« Du 24 mai 1641.

« Je doibs a M. de la Belle ce que s'ensuit :

« Six petites planches gravées, qui sont des choses de l'art militaire.

« Nous avons fait le prix à cent francs pour les six.

« Sur les cent livres que je lui doibs, il a reçu a bon conte 60 livres 9 sous.

« Le 26 septembre 1641, baillé a M. de la Belle en monaye blanche 10 livres.

« Plus j'ai baillé a M. de la Belle d'auance pour quelques petits desseins de trois pièces de Callot, 15 livres 8 sous.

« Le mardy 26 novembre 1641, baillé a M. de la Belle 30 livres.

« Sur les cent livres que je deuois à M. la Belle, il a reçu a bon conte 90 livres 9 sous.

« Plus il me doibt quatre cuyures polis qu'il a baillé a M. Israel. Pour ce enuiron 9 livres.

« Plus il me doibt deux autres cuivres que je lui auois baillés pour grauer les petits Caprices, enuiron 3 livres.

« Tellement que ledit s^r de la Belle deuroit de reste. Tout lui est payé.

« Il doibt enuiron 2 livres 9 sous.

« Baillé a M. de la Belle, le 16 januier 1642, une demi pistole, 5 livres.

« Plus, pour un liure de papier blanc, d'une demi main relié en veau fauve, pour le tout 16 sous.

« Nous auons receu de M. de la Belle, le dernier jour de januier 20 Siéges d'Arras, de celluy qu'il a graué.

« Le 17 auril 1642, 8 Siéges d'Arras du sien.

« Baillé a Monsieur de la Belle le 6me mars 1642, six livres.

« Receu de luy le mesme jour dix Siéges d'Arras.

« Baille a luy le mesme jour 4 liures de ses Caprices, une livre 4 sols.

« Monsieur de la Belle doibt de reste pour un liure des Cautes (côtes) des prouinces de France qu'il a pris chez nous, 16 sols.

« Plus du 28e mars 1642 pour quatre petites pièces de Rembrandt, 16 sols.

« Plus du dernier jour de mars 1642 pour deux liures de ses dessins que je luy et Relliez en papier marbré, 16 sols.

« Plus il doibt de reste pour des pourtraicts, prix faict, 2 livres.

« Plus le 16me juilliet Baillé a M^r. Huré (libraire) pour les Breuiaires qu'il a acheptez chez lui, une livre 3 sols.

« Plus baillé à luy le 10 octobre 1642 diuerses tailles douces de Hollande pour la somme de onze livres.

« Le 24 octobre baillé a luy ce quy suict.

« 12 de ses petits liures de six feuilles à 6 sous pièce, 3 livres 12 sols.

« 12 de celuy de huict feuilles à 8 sous pièce, 4 livres 16 sous.

« Le 10 décembre 1642, baillé à luy diuerses pièces enluminées prix faict pour la somme de dix liures.

« Le 20 décembre 1642, baille a luy trente sinq pourtraict a 1 sou pièce, 1 livre 15 sols.

« Plus 3 pourtraicts a 3 sous pièce, 9 sols.

« Plus 3 grands portraicts à 8 sous pièce, 1 livre 4 sols.

« Plus baille à Maître Pierre pour des cuiures, 16 sols.

« De compte faict avec Monsieur de la Belle le 13 feurier 1643 tout compté et rabatu, il doibt de reste quinze liures. »

On a vu qu'Israël Henriet faisait travailler de la Belle; il continua à lui acheter des planches, et, quand il mourut, il en avait un grand nombre. Il légua ces planches, et tout ce qu'il possédait, à son neveu Israël Silvestre. A la mort de celui-ci, Pierre Mariette, grand-père de l'auteur de l'*Abecedario,* fut chargé d'estimer toutes les planches composant le fonds de Silvestre. Voici les prix d'estimation des planches de la Belle qui faisaient partie de ce fonds. Je dois la communication de ces prix à M. le baron de Silvestre, un des descendants d'Israël Silvestre, qui possède encore l'inventaire en original.

« 40 planches de portraitures, 15 livres. — 12 planches de têtes à la persienne, 12 livres. — 16 planches des agréables diversités, 12 livres. — 14 planches de fantaisies, 7 livres. — 18 planches des exercices des chevaux, 9 livres. — 6 planches de griffonnements, 10 livres. — 8 planches des grands embarquements, 8 livres. — 4 planches des quatre saisons, 4 livres. — 13 planches des petits caprices, 5 livres. — 12 planches des devises, 6 livres. — 12 planches des petits convois d'Arras, 6 livres. — 7 planches des paysages maritimes, 7 livres. — 8 planches de paysages, 8 livres. — 8 planches vues de Hollande, 8 livres. — 6 planches des grands convois d'Arras, 18 livres. — 12 planches des grands paysages, 12 livres. — 6 planches des vues de Livourne, 48 livres. — 6 planches des vues de Rome, 30 livres. — 2 planches, voyage de Jacob, et château Saint-Ange, 6 livres. — Piombino, 4 livres. — Portolongone, 6 livres. — 34 planches de paysages, 12 livres. »

En résumé, les pièces que je viens de citer donnent raison à Félibien. Mariette ne me paraît pas plus heureux quand il affirme que la pièce du Pont-Neuf, gravée par de la Belle, avait été publiée par Langlois; c'est encore une erreur : cette planche fut

publié à Paris par de la Belle lui-même; le privilége est en son nom. Aussi les premières épreuves ne portent pas l'*excudit* de *Ciartres*, mais seulement : *Ste Della Bella Florentinus In. e. Fe. et D.D.* 1646. *Cum Privilegio Regis*. De la Belle emporta la planche avec lui en Italie; plus tard il la vendit à Collignon, et ce dernier la céda en échange à la veuve de Langlois; il la lui envoya de Rome avec plusieurs autres marchandises, ainsi que le prouve le mémoire suivant, que je copie textuellement sur l'original. Ce mémoire est de la veuve Langlois. Je le donne en entier malgré sa longueur, et quoique le premier article seul se rapporte à ce que je veux prouver; mais il m'a paru intéressant de conserver les prix des autres pièces.

« *Mémoire des marchandises que jay eue de M. Colignon*. Premièrement : la planche du pont-neuf de la Belle, prix fait à 300 fr. en troque. Je doict payer le port. 300 livres. — Pour la planche du crucifix de Carache, gravé par Bloemard, 150 livres argent. — Pour la planche du commencement de M. Mellant, 10 livres. — Une galerie du Carache de 14 livres en troque, 14 livres. — 5 Peste du Poussin, à 24 sols pièce en troque, 6 livres. — 46 Hesperides, à 3 livres pièce, argent, 138 livres. — 20 Vierges du Tissian, gravé par Bloemaert, à 12 sols pièce, argent, 12 livres. — 119 Crucifix de Carache, graué par Bloemart, à 5 sols pièce, 29 livres 15 sols. — 25 Vierges du Carache, graué de Bloemaert, 25 livres. — 12 Vierges du Baroche, graué de Bloemaert, à 15 sols pièce, 9 livres. — 11 Saint Luc de Raphaelle, graué de Bloemaert, à 8 sols pièce, 4 livres 8 sols. — 2 Portraits du cardinal Montalde, à 12 sols pièce, 1 livre 4 sols. — 2 Portraits du pape, de Poilly, à 6 sols pièce, 12 sols. — 20 Saint François, du Guide, graué par Bloemaert, à 10 sols pièce, 10 livres. — 16 Sainte Marguerite du Carrache, graué par Bloemaert, à 10 sols pièce, 8 livres. — 8 Vierges de Parmessant, graué de Bloemaert, à 6 sols pièce, 2 livres 8 sols. — 9 Commencement de Romanelle, graué par Bloemaert de Jason avec la Toison d'or, le portrait du pape en haut, à 8 sols pièce, 4 livres. — 5 Commencement de Cirus ferus (?) graué par Bonacine, à 8 sous pièce, 2 livres. — 3 Barelief de Jo. Bapt. Galestruccius, nouuellement trouué à Rome, graué en 1648, à 6 sols pièce, 18 sols. — 30 piesce de p. taeste, à 8 sols pièce, 12 livres. — 1 Dessigns du Tempeste de S^t An-

toine, à 30 sols, 1 livre 10 sols. — 2 Saintes de Beatricius, à 5 sols pièce, 10 sols. — 1 Dessings de bataille du Tempeste, à 5 sols. — 1 Piesce du Tempeste, à 15 sols. — 1 Circonsition de Pousin, à 8 sols pièce. — 1 Bible du petit Bernard, à 30 sols. — Le Pont-neuf de la Belle, à 8 sols pièce. — 14 portraicts de l'empereur, de Bloemaert, à 4 sous pièce, 2 livres 16 sols. — 40 P. de Columba de Tosaninis, ord. St François, graué par Bloemaert, à 5 sols pièce, 10 livres. »

Il me paraît donc bien prouvé que les affirmations de Félibien sur de la Belle sont exactes, et que c'est Mariette qui s'est trompé. Cela m'a paru d'autant plus singulier, qu'il avait les notes ci-dessus entre les mains, et que généralement ce qu'il dit est vrai ; du moins je l'ai trouvé rarement en défaut.

On sait que Langlois publia un grand nombre de planches des meilleurs graveurs de cette époque; cependant il ne faut pas croire que toutes les gravures qui portent son *excudit* aient été éditées par lui; il a mis plusieurs fois son nom à des planches publiées par d'autres et qu'il avait rachetées. Alors son nom sert à faire remarquer un second tirage et des épreuves moins bonnes. C'est surtout pour aider à faire ces distinctions, que j'ai rapporté tant de dates dans cet article.

Langlois mourut le 13 janvier 1647, « en son logis rue Saint-Jacques près les Mathurins, et fut enterré en l'église Saint-Benoît, dans la nef de la paroisse, » selon les expressions de son acte de décès. Sa veuve, Madeleine de Colmont, continua son commerce de livres et d'estampes et en édita plusieurs. Le 27 avril 1655, après plus de huit années de veuvage, elle épousa Pierre Mariette, qui avait alors vingt ans et demi; elle avait au moins trente-cinq ans et il lui restait trois enfants de son premier mariage; mais elle était à la tête d'une maison de commerce très-prospère et Pierre Mariette était l'aîné de seize enfants. Depuis longtemps, au surplus, les deux familles étaient liées d'amitié. François Langlois avait été parrain d'un des seize enfants de Pierre Mariette le père; Madeleine de Colmont avait été marraine de deux autres, et, de son côté, comme je l'ai déjà dit, Pierre Mariette avait été parrain d'un des fils de Langlois. Ce compérage établissait alors entre les familles des liens plus solides qu'aujourd'hui. C'était presque une parenté; les relations entre les deux familles devaient donc être nombreuses et fréquentes : de là le mariage.

Madeleine de Colmont ne vécut pas longtemps après son nouveau mariage, elle mourut vers 1661, après avoir eu de Pierre Mariette quatre enfants, dont le dernier, Jean Mariette, a été le père de l'auteur de l'*Abecedario*.

La filiation des membres de la famille Mariette qui ont laissé un nom dans l'histoire des arts est généralement rapportée d'une manière inexacte. Je terminerai cet article en donnant ici cette filiation, déduite de pièces officielles.

Je ne sais si la famille Mariette est originaire de Paris; j'ai quelque raison d'en douter, car je trouve un Pierre Mariette, procureur fiscal à Dieuville, vivant vers 1650, dont le fils, Nicolas Mariette, prévôt à Dieuville, vint se marier à Paris précisément sur la paroisse Saint-Benoît, qu'habitait la famille Mariette; mais parmi les témoins de ce mariage je ne trouve aucun membre de cette famille. Laissant à d'autres le soin des recherches nécessaires pour connaître la vérité, je commencerai à *Pierre Mariette*, graveur. Je ne connais pas la date de sa naissance, mais le 2 octobre 1633 il épousa *Geneviève Lenoir*, fille de *Guillaume Lenoir*, libraire de Paris, qui comptait parmi ses ancêtres quatre générations de libraires parisiens. Ils eurent six enfants, dont l'aîné, *Pierre Mariette*, est le seul qui nous intéresse.

Après la mort de Geneviève Lenoir, arrivée le 29 mai 1641, Pierre Ier Mariette se remaria, le 22 septembre de la même année, à *Catherine du Bray*, fille de *Jean du Bray*, libraire de Paris; ils eurent dix enfants dont aucun ne nous intéresse.

Pierre Ier Mariette mourut le 17 décembre 1657, et fut inhumé à Saint-Benoît. Il avait un frère, *Guillaume Mariette*, aussi graveur, qui ne se maria pas.

Pierre IIe Mariette se maria le 27 avril 1655 à *Madeleine de Colmont*, veuve de François Langlois. Ils eurent quatre enfants; le quatrième est *Jean Mariette*, né le 22 juillet 1660.

Après le décès de Madeleine de Colmont, Pierre IIe Mariette se remaria le 15 septembre 1664 à *Marie Piget*, fille de *Siméon Piget*, libraire de Paris. De ce mariage est né, entre autres, *Denys Mariette*, le 5 septembre 1666.

Ainsi il n'est pas vrai, comme le dit Lottin, dans le catalogue chronologique des libraires de Paris, que Jean Mariette soit le frère puîné de Denys Mariette; c'est au contraire son frère aîné,

et frère de père seulement. Il n'est pas vrai non plus, comme le dit le même auteur, et comme plusieurs l'ont répété après lui, que Denys Mariette soit fils de Pierre Ier Mariette; c'est son petit-fils.

Pierre IIe Mariette mourut le 13 mai 1716 à 82 ans; il fut inhumé en l'église de Saint-Benoît.

Jean Mariette se maria le 11 mai 1693 à *Claude-Geneviève Coignard,* fille de *Jean-Baptiste Coignard,* libraire et imprimeur du Roi et de l'Académie française. De ce mariage est né, le 7 mai 1694, *Pierre-Jean Mariette,* l'auteur de l'*Abecedario.*

Jean Mariette mourut le 20 septembre 1742, à 82 ans, comme son père, et, dit l'acte de décès, fut inhumé dans la nef de l'église Saint-Benoît par M. le curé, assisté de 60 prêtres, en présence de Pierre-Jean Mariette, son fils, de Jean-Pierre Mariette et de Corneille-Guillaume Mariette, ses petits-fils, et de Jean Langlois, marchand mercier, son neveu.

Pierre-Jean Mariette, fils de Jean, se maria le 15 mai 1724 à Angélique-Catherine Doyen, fille de Louis Doyen et d'Angélique Desprez. Ils eurent deux filles, dont l'une, Geneviève-Thérèse Mariette, est née le 18 février 1732, et deux fils, Jean-Pierre Mariette, né le 7 mars 1725, qui fut par la suite conseiller du Roi en sa cour des aides, et Corneille-Guillaume Mariette, qui fut correcteur ordinaire en la Chambre des comptes. Pierre-Jean mourut le 12 septembre 1774; il fut enterré dans le caveau de la chapelle de la Sainte-Vierge, à Saint-Benoît.

Denys Mariette se maria avec une demoiselle Poupart; ils eurent une fille, qui épousa le docteur J.-B. Chomel. — Denys Mariette, devenu veuf, se remaria à une demoiselle Abonnenck qui lui survécut. Il n'est donc pas vrai, comme on l'a dit, qu'il ait épousé une demoiselle Langlois. Il mourut le 17 septembre 1741 et fut enterré dans l'église de Saint-Benoît.

FAUCHEUX.

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON OEUVRE.

(SUITE) (1).

PAYSAGES.

1040-1043. Suite de quatre paysages gravés par Abraham Bosse d'après Mat. Merian. Ces quatre planches appartiennent évidemment aux débuts de Bosse dans la gravure; on n'y reconnaît aucune liberté de main, ni aucune facilité de travail; comme on peut le voir par ces paysages, ses premières planches ne ressemblèrent en rien à celles qu'il grava plus tard, et on ne peut trop le féliciter d'avoir abandonné sa première manière pour adopter celle qui le fait justement estimer.

1040 [1] Un vacher tient un bâton de la main gauche et veut empêcher deux vaches de passer une barrière par laquelle il est arrêté; à sa gauche, une maison vue de trois quarts; à droite, un homme, ayant auprès de lui une cruche, semble appeler trois chèvres qui se trouvent sur le chemin. Dans le fond, un chemin bordé d'une palissade. On lit dans le bas de l'estampe vers la gauche : *AB. Fe,* et vers la droite : *M. Tauernier ex. — Blopsen.*

H. 0,085. L. 0,145.

1041 [2] Un homme et une femme conduisant deux vaches, sur le point de passer sur un pont de bois. On voit à gauche une église et à droite un bouquet de bois. — *Zur Krafft.*

Pièce anonyme.

H. 0,086. L. 0,148.

1042 [3] Une rivière couverte de barques et bordée à gauche par un château fort. Sur le rivage, deux hommes causent ensemble. — *Mentz.*

Pièce anonyme.

H. 0,085. L. 0,143.

1043 [4] On voit à droite un homme à cheval, précédé d'un

(1) Voir la livraison d'août.

autre homme portant sur son épaule un sabre et accompagné d'un chien, prêt à passer un petit pont de bois ; à gauche, un cabaret; à droite, des maisons et le clocher d'une église. — *Zur Neustat.*

On lit au bas vers la gauche : *M. Tauernier ex.*

Pièce anonyme.

H. 0,084. L. 0,146.

ÉVENTAILS.

1044 Dans le médaillon du milieu, Pâris donne la pomme à Vénus ; dans le médaillon de droite, un Amour lance une flèche ; dans celui de gauche, un Amour tient une couronne. On lit au-dessous du médaillon principal : *Faict par|ABosse auec Priuilege du Roy|pour cinq ans* 1637.

H. 0,171. Larg. d'un angle à l'autre : 0,536.

1045 La Naissance d'Adonis, dans le médaillon du milieu ; à gauche, les Amours de Vénus et d'Adonis, et, à droite, la Mort d'Adonis. On lit au bas, au-dessous du médaillon principal : *ABosse auec priuilège* 163VIII.

H. 0,164. L. 0,532.

1046 Les quatre âges. Ce sont les mêmes compositions que Bosse grava en grand et que nous décrirons dans les Allégories. Voir les n°s 1078-1081. On lit au-dessous des quatre médaillons : *Aage d'or, aage d'argant, aage d'airain, aage de fer. — ABosse, auec Priuilege|du Roy l'an* 1638.

H. 0,169. L. 0,545.

ÉCRANS.

1047 Les quatre âges.

1. L'Enfance. Deux enfants sont occupés à jouer ensemble au milieu de la campagne. On lit au-dessus :

Ces enfans sans dessein viuent dans l'innocence
Vn bien faux les soulage et fait tous leurs ebats ;
Ils s'aiment sans songer aus amoureus combatz
Que leur doit refuser leur age et leur puissance.

Ces plesirs leurs sont doux, ils y sont obstinez
Leurs divertissemens sont différens des nôtres
Mais pourtant ces enfans qu'a peine voit-on nez
Peut estre quelque iour en feront naitre d'autres.

2. L'Adolescence. Un jeune homme, assis à côté d'une jeune fille, lui déclare sa passion. On lit au-dessus :

L'amour fait leur seul entretien,
Il fait leur plaisir et leur bien,
Et malgré ce scrupuleus doute
Qui par fois nous veut retenir,
Quoiqu'ils suiuent partout ce Dieu qui ne voit goute
Ils pensent voir bien clair au temps à l'avenir.

3. La Virilité. On voit dans l'intérieur d'une chambre une famille composée du père, de la mère et d'un enfant. On lit au-dessus :

Sa posture fait voir son inclination,
Il regarde de près et sa fâme et sa fille;
Et son ame etablit toute sa passion
A uoir croitre son bien auecque sa famille.

Ses feux sont moderez malgré tous ces appas
Qui deuroient à sa flâme estre un si beau remede
Mais puis qu'il peut iouir de ce bien qu'il possede
Il peine pour iouir de celui qu'il n'a pas.

4. La Vieillesse. Un homme et une femme assis devant une cheminée sont occupés à se chauffer; on voit la Mort avec son sablier qui vient les surprendre. On lit au-dessus :

Ce vieillard langoureux, triste et morne, enrumé
N'a plus de feux dedans son ame;
Et le bois estant alumé
L'echauffe bien plus que sa fâme.

Cet hymen rigoureus le transit de douleur,
Il regrette sa destinée
De tirer d'une cheminée
Ce qui lui reste de chaleur.

On lit au-dessous de chacun des sujets : L'ENFANCE.—L'ADOLESCENCE. — VIRILITÉ. — VIEILLESSE.

Diam. 0,298.

1048 Les quatre parties du monde, représentées par des personnages dans les costumes de leurs pays, dans des cartou-

ches, au-dessous desquels on lit : EVROPE, ASIE, AFRIQUE, AMÉRIQUE. *Guerineau excud. auec Privilege du Roy.*

Pièce anonyme.

Diam. 0,277.

1049 Les quatre saisons, représentées par un berger, un chasseur, un vigneron, et un bûcheron, au milieu de cartouches.

Pièce anonyme.

Diam. 0,283.

1050 Les douze mois de l'année, représentés par douze paysages dans des cartouches.

Pièce anonyme.

Diam. 0,281.

1051 Les quatre âges, représentés dans des cartouches : L'ADOLESCENCE, par deux enfants jouant ensemble; L'AMOUR, par deux amants s'embrassant; LA FORCE, par un guerrier; LA FAIBLESSE, par deux vieillards. *Guerinaud excud. auec Privilege du Roy.*

Pièce anonyme.

Diam. 0,272.

1052 Pallas avec tous ses attributs est assise au milieu d'un cartouche d'ornements. On lit au-dessous : LA VERTV, et au-dessus, sur une draperie, les quatre vers suivants :

Ce sexe doit rauir les espritz mecontents;
Pour montrer que la fâme est exente du blame,
Ils aprendront que de tout temps
On donne à la vertu les habitz d'une fâme.

On lit au bas de l'estampe, dans un cartouche : *A PARIS,/ chez Melchior Tauernier,/et/Abraham Bosse, en l'isle du Palais/.* Et au-dessous : *A. Bosse fe. auec priuilège.* 1637.

H. 0,201. L. 0,130.

1053-1054 L'hémisphère céleste et le globe terrestre. On lit aux deux côtés : *A Paris chés/Melchior Tauernier/et Abraham Bosse en/lisle du Pallais/.*

H. 0,202. L. 0,180.

1055 Les quatre saisons. — Le Printemps. — Une femme debout prend des fleurs dans une corbeille que lui présente un Amour. On lit au-dessus :

Agréable et douce Amarante
Prenez ce quil faut retenir
Et vous imaginez qu'une chose présente
Vaut sans comparaison mieux que mille à venir.

Dedans le printemps de vostre age
Suivez cet amour qui vous fuit
Menagez bien ces fleurs quil vous dône pour gage
Ou bien ne les perdez que pour avoir....

L'Été. — Une femme tient un éventail de la main droite; un Amour, qui la précède, porte un parasol. On lit au-dessus :

Qu'un éventail dans la chaleur
Semble oster de cette couleur
Dont vostre teint rougit encore
Vous ressemblez presque à l'aurore
A cause de cette rougeur
Mais dans cette simple douleur
Est-ce tout ce qui vous honore
Qu'un eventail
Changez vite vostre maleur
Et sans me crere caioleur
Aimable Phylis que j'adore
Croiez qu'au feu qui vous deuore
Un homme vous seroit meilleur
Qu'un eventail.

L'Automne. — Une femme prend des fruits dans une corne d'abondance que lui présente un Amour. On lit au-dessus :

Ne vous plaignez plus Dorimène
Ce Dieu qui brusle les humains
Vous metz auiourd'hui dans les mains
Les fruits de vostre peine
En recompensant vos douleurs
De toutes ses faueurs diuines
Vous treuvez après tant d'épines
Et des fruitz et des fleurs.

L'Hiver. — Une femme en manchon est devant un brasier; un Amour tient devant elle un écran. On lit au-dessus :

L'Amour est transi de douleur
Sa plus vive flâme est éteinte
Il tremble de froid et de crainte
De n'auoir pas bientôt sa première chaleur
Ce triste hyver l'altère un peu
Maintenant son corps et son âme
Monstrent qu'il a si peu de flâme
Que pour en ressentir, il s'approche du feu.

On lit au-dessous de chacun de ces sujets : LE PRINTEMPS. — L'ESTÉ. — L'AVTOMNE. — L'HIVER.

Diam. 0,296.

MIROIRS, CARTOUCHES, ETC., ETC.

1056 Un miroir de forme hexagone entouré d'ornements. On lit au bas : *Pour representer le troisiesme élément qui est* L'EAV/ *fait par ABosse en lisle du Palais au coing de la ruë/de Harlay à la Rose rouge auec Priuilège du Roy/pour* 5 *ans.* 1637.

H. 0,218. L. 0,170.

1057 Miroir de forme octogone entouré d'ornements et avec des armoiries au bas.

Pièce anonyme.

H. 0,216. L. 0,283.

1058 Miroir de forme hexagone, probablement destiné à représenter la Terre. On lit au bas : *Fait par ABosse en lisle du Palais au coing de la ruë de Harlay/à la Rose rouge auec Priuilege du Roy pour* 5 *ans.* 1637.

H. 0,188. L. 0,143.

1059-1062 Suite de quatre cartouches différents dans lesquels Étienne de la Belle a gravé les quatre saisons.

Pièces anonymes. (Catalogue de l'œuvre de La Belle par Ant. Jombert, n° 77, p. 92.)

H. 0,093. L. 0,050.

1063 « Dessein d'une horloge; je crois que ce pourroit estre celle de Lyon, mais je n'en suis pas assuré » (Mariette).

Pièce anonyme.

H. 0,280. L. 0,198.

1064 La forme de toutes les couronnes des princes de l'Europe tant anciennes que modernes (Mariette).

1065 Représentation de vingt diamants de diverses formes, avec cette inscription au haut : REPRESENTATION *de vingt des plus beaux* DIAMENS *choisis entre tous ceux que le s^r J. B. Tauernier a vendus/au* ROY *à son dernier retour des Indes qui a esté le* 6e *decembre* 1668 *ou il a fait six voyages par terre, et en cette/consideration, et des seruices que ledit Tauernier a rendus à l'estat, Sa Majesté l'a honnoré de la qualité de noble.*

Pièce anonyme.

H. 0,204. L. 0,232.

ENSEIGNES DE MARCHANDS.

1066 Trois femmes avec les attributs de la Paix, de la Richesse et de la Justice soutiennent un écriteau sur lequel on lit : N°/ AU, et on voit au bas les armoiries de la ville de Tours.

Pièce anonyme.

H. 0,121. L. 0,086.

1067 Trois femmes avec les attributs de la Fidélité, de la Renommée et du Commerce soutiennent une draperie sur laquelle on lit : N° / AU. Puis, au bas : FABRIQUE DE ISAAC CHARDON.

Pièce anonyme.

H. 0,139. L. 0,095.

1068 Trois génies soutiennent une draperie sur laquelle on lit : N°; au bas, les armoiries de Tours. On voit aux coins de la planche les lettres D.C. et B.D. entrelacées.

Pièce anonyme.

H. 0,112. L. 0,080.

1069 Trois femmes avec les attributs du Commerce, de l'Activité et de la Fidelité soutiennent une draperie sur laquelle on lit : N°, et on voit au bas les armoiries de la ville de Tours.

Pièce anonyme.

H. 0,111. L. 0,081.

1070 Un agneau porte une croix avec une oriflamme; on lit au bas : *Gans de l'Agneau Pascal.*

Pièce anonyme.

H. 0,080. L. 0,108.

Mariette, dans ses précieuses notes manuscrites, indique encore trois autres enseignes de marchands que nous n'avons pu rencontrer.

ALLÉGORIES (1).

1071-1075. Les cinq sens.

1071 [1] L'Ouïe. Cinq personnages, autour d'une table, jouent de différents instruments et chantent; sur le devant, un tabouret sur lequel il y a des livres de musique. On lit en bas : AVDITVS / L'OVYE, et aux deux côtés :

Pulsa placet digitis mirè mihi lyra peritis,
Cantibus et miris me Philomela rapit;
At mihi concentus numquam jucundior ullus,
Quam laudes docta qui canit arte meas.

A bien considérer la douceur infinie
Des tons de la musique et leurs accords diuers,
Ce n'est pas sans raison qu'on dict que l'harmonie
Du mouvement des Cieux entretient l'Vniuers.

ABosse in. et fe. — A Paris chez Mel^or Tauernier; demeurant en lisle du Palais à la sphère.

H. 0,259. L. 0,331.

1072 [2]. La Vue. A gauche, une femme assise se regarde dans une glace en s'habillant; à droite, un homme considère les astres avec une lorgnette; au fond, un lit. Au bas : VISVS/LA VEVE, et aux deux côtés :

Quod meus est animo quod sol clarissimus orbi,
Est mea ceruici cara pupilla tuae
Qui cupit humanae simulacrum cernere mentis,
Virtutum videat me scelerumque ducem.

Il n'est rien de pareil sur la terre et sur l'onde,
Aux charmes que la veue a dans ses facultez
Puisque c'est par les yeux qu'on voit tant de beautez,
Et que l'astre du iour est l'œil de tout le monde.

ABosse in. et fe. — A Paris chez Mel^or Tauernier, demeurant en lisle du Palais à la sphère.

H. 0,260. L. 0,330.

(1) Nous n'avons pas compris dans les allégories les pièces historiques, préférant les classer à leur ordre de date dans la partie historique, pour faciliter les recherches et pour grouper ensemble, autant que possible, des sujets analogues.

1073 [3] L'Odorat. A gauche, un homme sentant un bouquet de fleurs donne la main à une dame pour descendre un escalier qui conduit dans un jardin ; devant eux, deux chiens accouplés. On lit au bas : ODORATVS / L'ODORAT, et aux deux côtés :

Flora rosis vario fructu Pomona, suavi
Vertumnus nares pascit odore meas
Verum cunctus odor diuino huic cedat odori,
Gloria quem castae tollit ad astra famae.

Quand au matin l'Aurore arrose de ses pleurs
Tout ce que le printemps estale dans les pleines,
L'odorat est charmé par les douces haleines
Que Zéphyre conçoit de l'essence des fleurs.

A Bosse in. et fe. — A Paris chez Mel^or^ Tauernier, demeurant en lisle du Palais à la sphère.

H. 0,255. L. 0,325.

1074 [4] Le Goût. Au milieu, un homme et une femme à table ; derrière chacun d'eux se trouve un valet. On lit au bas : GVSTVS / LE GOVST.

In terris quicquid sudat, quod defluit astris
Quicquid in aequoreis velificatur aquis;
Irrequieta mihi sine fine haec cuncta laborant
Jure igitur sensûm rex, hominumque vocor.

Que le goust sans l'excez a d'honnestes appas !
Que nature se plaist aux choses raisonnables !
Et qu'elle monstre bien que le luxe des tables
Nous fait mourir de fain au milieu du repas !

A Paris chez Mel^or^ Tauernier, demeurant en lisle du Palais à la sphère. Auec Priuilege du Roy.

H. 0,253. L. 0,322.

1075 [5] Le Toucher. A gauche, devant une cheminée, une femme est assise sur un homme qui la caresse ; à droite, la servante arrange les draperies du lit. On lit au bas : TACTVS / LE TOVCHÉ, puis aux deux côtés :

Solus ego fratrum complector dona meorum,
Summa voluptatum maxima solus ego
Me sine Diua potens terris Cytherea periret,
Et natura foret quae fuit ante nihil.

Bien que d'vn bel objet l'amour prenne naissance,
L'œil ne peut toutesfois contanter un amant,
Car de celle qu'il sert cherchant la iouissance
Il n'y peut arriuer que par l'attouchement.

ABosse in. et fe. — A Paris chez Mel^or Tauernier, demeurant en lisle du Palais à la sphère.

H. 0,260. L. 0,334.

1076-1077. Les sens. Deux pièces.

1076 [1] La Vue, représentée par une femme debout regardant dans un miroir. *ABosse in. et fe.* On lit au bas : LA VEVE.

Qui voudra bien juger des plaisirs de la veue,
Il n'a qu'a regarder cette rare beauté,
Qui voit dans vn miroir que le ciel l'a pourueüe
De tous les traits d'amour dont le cœur est dompté.

Ceux qui luy font la cour languissant apres elle,
Et se plaisent sans fin à l'amour pour objet;
Mais ils n'aduisent pas que le tiltre de belle
Entretient les desdains dont elle est le sujet.

H. 0,304. L. 0,206.

1077 [2] L'Odorat. Une femme, debout entre deux pots de fleurs, porte à son nez un œillet. On lit au bas : L'ODORAT.

La déesse des fleurs ne sçait pas l'art de plaire,
Comme cette beauté que tu vois peinte icy,
Et c'est auec raison qu'vn bouquet elle flaire,
Estant de l'odorat le portrait raccoursy.

Mais bien que se flattant au milieu des délices,
Elle semble n'aimer que les bonnes senteurs;
Ses regards toutes fois ont beaucoup de malices,
Et sont des autres sens les subtils enchanteurs.

ABosse in. et fe. — Le Blond excud. auec Priuilège du Roy.

H. 0,298. L. 0,205.

1078-1081. Les quatre âges de l'homme.

1078 [1] L'Enfance.

A gauche, un lit dans lequel est couché un enfant; six autres enfants s'amusent à différents jeux. On lit au bas : *Les* / IIII AAGES

DE / L'HOMME / *faites parABosse / et ce vendent chez le Blond / auec Priuilège du Roy*. 1636. Puis, au bas :

De quelque façon que je pense
A ce qui flatte nos désirs,
Je ne treuue point de plaisirs
Plus charmans que ceux de l'enfence.

Ces passetemps sans artifice
Diuertissent innocemment;
Et sont exempts esgallement
De passion et de malice.

Selon que l'humeur les conuie
Les enfans suiuent diuers ieux,
Et nous-mesme auons faicts côme eux
Aux premiers ans de nostre vie.

Pour moy, connoissant leur aage
Bannit le chagrin et le dueil,
Je voudrois jusques au cercueil
Pouuoir iouer leur personnage.

H. 0,259. L. 0,326.

1079 [2] L'Adolescence.

Au milieu, un homme aborde une femme; à côté d'eux, un Amour avec son arc et une flèche, et devant, une fontaine. A gauche dans le fond, un jardin. On lit sur une pierre : *ABosse jnu / et fe.*, et au bas :

Ces amans en l'adolescence,
Qui de leur âge est le printemps,
D'Amour esprouuant la puissance,
Cherchent à se rendre contans.

Ce Dieu leur unique veincœur
Suit les mouuemens de leur âme
Et leur perce à tous deux le cœur
D'une flèche d'or et de flame.

Il les attire en sa prison
Par l'objet des plus belles choses;
Qu'estale l'aimable saison
Qui produit les lys et les roses.

Ainsi le dard dont il les blesse,
Et qui les oblige à s'aimer;
Dans les ardeurs de leur jeunesse,
Prend vigueur sans se consumer.

H. 0,257. L. 0,323.

1080 [3] La Virilité.

Un homme et une femme sont à table avec plusieurs enfants; à droite, on voit un lit. On lit au bas : *ABosse jnu. et fe.* — *Leblond excud. auec Priuilège.* Puis, au-dessous :

L'esprit en la virilité
Met les plus hautes entreprises
Dans une juste esgalité
Par les connoissances acquises.

En cet âge là l'homme aspire
Aux principaux degrés d'honneur;
Soit que le merite l'attire,
Ou plustost son propre bonheur.

Alors sans creinte des dangers,
Au mestier de Mars il s'exerce,
Et dans les païs estrangers,
Il se plaist à faire commerce.

Que s'il voit que dans son mesnage
Il gaigne des biens à foison;
N'aymant ny guerre, ny voyage,
Il vit paisible en sa maison.

H. 0,254. L. 0,323.

1081 [4] La Vieillesse.

A gauche, un homme et une femme; devant eux, une grande cheminée au-dessus de laquelle on voit la Mort avec sa faux; à droite, une table servie. On lit au bas : *ABosse jnu. et fecit.* — *Le Blond excud. auec Priuilège;* puis, au-dessous :

A quel facheux poinct de tristesse
Ne voit-on pas l'homme réduit;
Lorsque la tremblante vieillesse
D'un pas precipité le suit?

Il souffre mille maux diuers
Qui n'ont point leurs douleurs bornées;

Et les jours luy sont des hyvers
Dans le déclin de ses années.

Ses membres sont plus froids que glace
Sa vigueur n'est qu'auprès du feu;
Il se retranche en cette plasse,
Et c'est là son principal jeu.

Mais lorsqu'en vain il se defend
De la mort soubs qui tout succombe;
Cette cruelle le surprend,
Et le met du but à la tombe.

H. 0,254. L. 0,323.

1082-1085. Les quatre saisons.

1082 [1] Le Printemps.

A gauche, un homme et une femme sont assis et se tiennent par la main. Un Amour, à leurs pieds, tient un bouquet qu'il tire d'une corbeille de fleurs. Au fond, un jardin. *ABosse. in. et fe. — Le Blond excud. auec Priuilège du Roy;* puis, au bas : LE PRINTEMPS.

L'esprit et les yeux sont contans,
De voir peinte en cette figure,
Ou l'art esgalle la nature,
Toutes les beautez du printemps.

Icy se voit une fontaine
Dont le cristal est tousiours clair;
Et Zephir y parfume l'air
Par la douceur de son haleine.

Des fleurs en ces beaux lieux escloses
Les Amours sont les jardiniers;
Et recueillent à pleins paniers
Des lys, des œillets et des roses.

Mais ces jardins, bien que charmans,
N'ont rien d'esgal ny de semblable
Aux plaisirs de ces deux amans,
Dont l'amour est incomparable.

H. 0,253. L. 0,323.

On connaît deux états de cette planche :

1° L'état décrit;

2° L'adresse de N. E. D. Poilly remplace celle de Leblond, et les coiffures des deux personnages sont changées.

1083 [2] L'Été.

Sur le devant, deux hommes et deux femmes élégamment vêtus sont sous un portique; derrière eux, une servante et un valet portent un coffret et des instruments de musique. *Le Blond excud. auec l'riuilège du Roy. — ABosse in. et fe.;* puis, au bas : L'ESTÉ.

Ces amans dont l'humeur altière
Ne se dompte que par l'amour;
S'en vont sur le declein du jour,
Prendre le frais à la rivière.

L'ardeur que ce dieu leur veincœur
En eux secrettement allume
Leur fait la guerre et les consume
Jusques dans le profond du cœur.

Mais bien qu'avec leurs belles dames
Ils bruslent d'un mesme flambeau;
En vain pour esteindre leurs flammes
Ils s'en vont se baigner dans l'eau.

Ny les bains ny les pourmenades
N'ont pas la force de charmer
Ceux que Cupidon rend malades
Du mal qui vient de trop aimer.

H. 0,252. L. 0,323.

1084 [3] L'Automne.

A gauche, deux hommes se prennent aux cheveux; au milieu, deux femmes assiégent un homme qui a l'épée nue; à droite, un homme casse un échalas qui soutient une vigne. Cette scène se passe sous une treille. *ABosse jn. et fe.* On lit au bas : L'AVTÔNE.

Il ne faut pas trouuer estrange,
Si pour boire du vin nouueau,
Encore bouillant, et sans eau,
L'esprit se desregle et se change.

Ces galands le monstrent assez,
Dans ce lieu lambrissé de treilles;
Ou pour auoir beu par excez,
Ils renuersent pots et bouteilles.

Les uns se donnent des gourmades,
Les autres se pochent les yeux;
Et tous ensemble furieux,
Semblent imiter les Menades.

Que ces rustres sont sans raison,
De cueillir les fruits de l'automne,
Sans daigner en cette saison,
Respecter Bacchus ny Pomone.

A Paris chez le Blond peintre ordre du Roy demeurant ruë St-Denis à la pôme d'or deuant les filles penitentes, auec Priuilège.

H. 0,251. L. 0,318.

1085 [4] L'Hiver.

Sur le devant à gauche, des femmes assises autour d'une cheminée font des beignets; dans le fond à droite, une femme se regarde dans une glace et un homme se tient à côté d'elle. Sur le devant, au milieu, deux petites filles dont l'une porte un plat de beignets. *A Bosse. in. et fe.* On lit au bas : L'HYVER.

Icy viennent à la haste
Les enfans de Mardy gras
Mettre la main à la paste,
S'escrimant à tour de bras.

La cuisine les attire,
Soit par coustume, ou par jeu;
Et les bignets les font rire.
Tandis qu'ils sont près du feu.

Monsieur, dict une maistresse,
Si vous touchez mon tetin,
Je repandray de la graisse
Sur vostre habit de satin.

Mais cette picotterie
Se termine incontinent,
Et toute leur raillerie
Est de Caresme-prenant.

Le Blond excud. auec Priuilège du Roy.

H. 0,256. L. 0,327.

Paignon Dijonval possédait deux épreuves de cette estampe avec différences.

1086-1089. Les quatre parties du monde.

1086 [1] L'Europe. Une femme debout, vêtue d'un manteau royal, tient un sceptre de la main gauche. *Le Blond excud. auec Priuilège du Roy.*

Pièce anonyme.

On lit au bas : L'EVROPE.

L'on me peut bien nômer la Reyne des provinces,
Logeant côme je fais tant de peuples diuers ;
Et puisqu'en mô païs regnêt les plus grands princes,
Qui soient en l'vniuers.

H. 0,214. L. 0,143.

1087 [2] L'Asie. Une femme debout tient à la main un encensoir rempli de parfums; dans le fond à gauche, on aperçoit un homme monté sur un chameau.

On lit au bas : L'ASIE.

Le monde tient de moy tout ce qu'il a de rare,
Je me fais obeir et range sous mes loix
Le Perce, l'Indien, l'Arabe, le Tartare,
Le Turc, et le Chinois.

Le Blond excud. auec Priuilège du Roy.

H. 0,213. L. 0,144.

1088 [3] L'Afrique. Une négresse debout tient un parasol de la main droite et un cercle de la gauche; au fond, quelques maisons entourées de palmiers.

On lit au bas : L'AFRIQVE.

Bien que de mes déserts les chaleurs indomtées
En chassent les mortels par leur stérilité;
Mes villes neantmoins sôt partout habitées,
Pour leur vtilité.

Le Blond excud. auec Priuilège du Roy.

H. 0,213. L. 0,142.

1089 [4] L'Amérique.

Une femme à demi nue tient de la main gauche une lance et de la droite une partie du Globe. Au fond, on aperçoit la mer.

On lit au bas : L'AMERIQVE.

Dans les Isles que jay la Terre est tousiours verte,
Et n'est point sous le ciel vn si charmant séiour;

Aussi depuis le temps que l'on m'a decouuerte,
Chascun me fait la cour.

Le Blond excud. auec Priuilège du Roy.

H. 0,215. L. 0,143.

1090-1093. Les quatre éléments.

1090 [1] L'Air.

Il est représenté par une femme tenant un oiseau sur sa main droite, la main gauche appuyée sur sa hanche; on aperçoit dans le fond à gauche une chasse au faucon. On lit au bas de l'estampe : LAIR; puis, quatre vers.

Les Rois me font la cour, le monde est mon empire
Iembrasse l'univers de mes vtiles mains
Ie fais viure, ou mourir en tous lieux les humains
Et mon pouuoir sestend sur tout ce qui respire.

Bosse excud. auec priuil.

H. 0,151. L. 0,111.

1091 [2] La Terre.

Elle est représentée par une femme prenant un fruit dans une corbeille qui se trouve devant elle; dans le fond, à droite, on aperçoit une chasse au cerf. On lit au bas de l'estampe : LA TERRE.

Iay le front couronné de temples et d'autels
C'est mon sein qui produit et nourit toutes choses
Ie suis sans fiction la mère des mortels
Et conserue pour eux l'or, les fruicts et les roses.

A Bosse excud. auec privil.

H. 0,149. L. 0,111.

1092 [3] Le Feu.

Il est représenté par un homme tenant dans sa main gauche une fusée; on aperçoit dans le fond à gauche une pièce d'artifice qui prend feu. On lit au bas de l'estampe : LE FEU.

C'est moy qui des viuans suis la vie et le père
Ie suis maistre des corps, m'eslevant jusqu'aux cieux
Je perse et fends les airs, dont i'embrasse la sphère
Et c'est moy qu'on chérit et qu'on craint en tous lieux.

A Bosse excud. auec priuil.

H. 0,147. L. 0,111.

1093 [4] L'Eau.

Elle est représentée par un homme tenant dans sa main droite une coupe qu'il fait remplir par l'eau qui jaillit de la gueule d'un dauphin. On aperçoit dans le fond, à gauche, la mer couverte de vaisseaux. On lit au bas de l'estampe : LEAU.

Ientretiens le commerce auec mille vaisseaux
C'est ma vertu qui rend toute plante fertile
Sans lumide on verroit perir les animaux
Et sans moy l'on verroit la nature sterile.

A Bosse excud. auec privil.

H. 0,151. L. 0,112.

1094-1095. L'Air et la Terre.

1094 [1] L'Air. A gauche, un gentilhomme assis auprès d'une table; devant lui, une femme donne à manger à un perroquet qui est dans une cage. A droite, un Amour qui tient un oiseau prisonnier. On lit au bas : LAIR.

Pièce anonyme.

H. 0,250. L. 0,323.

1095 [2] La Terre. Un gentilhomme prend dans une corbeille soutenue par un Amour un fruit qu'il lance à un enfant debout sur une balustrade; à côté de lui se trouve une femme. On lit au bas : LA TERRE.

Pièce anonyme.

H. 0,249. L. 0,320.

Ce sont, dit Mariette, les dernières modes qui aient été faites par Abraham Bosse.

1096 La Terre. Elle est représentée par Cybèle debout dans une niche, et appuyée sur une corne d'abondance, remplie de fruits et de fleurs.

Pièce anonyme.

H. 0,071. L. 0,043.

1097. L'Eau. Une naïade debout s'appuie sur une urne que supporte un dauphin.

Pièce anonyme.

H. 0,069. L. 0,043.

GEORGES DUPLESSIS.

(*La suite prochainement.*)

EPISTRE

D'UN PÈRE (ANTOINE COYPEL) A SON FILS (CHARLES-ANTOINE COYPEL), SUR LA PEINTURE (1).

Enfin vous le voulez, ma résistance est vaine,
Un ascendant plus fort, malgré moy, vous entraîne;
Et de l'Art du dessein votre cœur trop épris,
Veut dans l'Académie en disputer le prix.
Suivez donc les transports de cette ardeur extrême;
Mais écoutez, mon fils, un père qui vous aime.
Sur cet Art peu connu, les divers sentimens
Peuvent vous entraîner dans les égaremens :
Cet embarras confus, rendant l'étude vaine,
Fait suivre en chancelant une route incertaine.
Quelques uns revêtus du nom de connoisseurs,
Arbitres ignorans, s'érigent en censeurs;
Et voulant décider sans goût, sans connoissance,
D'un arrest téméraire étalent l'insolence.
Celuy-cy, pour avoir prodigué tout son bien,
A de rares tableaux vantez par Felibien;
Et, pour avoir appris quelque phrase inutile,
Croit parler de peinture aussi bien que de Pille.
C'est là d'un si bel Art le destin malheureux;
Tel, rempli de l'auteur dont il est amoureux,

(1) Antoine Coypel, fils de Noël, dit *Coypel Poussin*, n'a pas été seulement peintre; il se mêlait d'écrire, et de préférence sur son art. On connaît ses vingt *Discours sur la peinture* publiés à Paris, chez Collombat, en 1721, in-4°; mais on ne connaît pas ses poésies et beaucoup d'opuscules qui sont restés manuscrits; on ne connaît pas beaucoup plus une épître en vers, qui a été recueillie dans les *Délassements poétiques*, rassemblés par de la Martinière et dont l'édition originale n'est signalée nulle part. C'est un in-4° de 10 pages, imprimé en 1708, chez Jacques Étienne. Cette épître, qui renferme un cours abrégé de peinture, en assez bon langage plus ou moins poétique, nous paraît digne d'être comprise dans notre recueil. (*Note du Rédacteur.*)

Ne sauroit supporter que ce qui luy ressemble :
Il trouve dans luy seul tous les talens ensemble,
Les beautez de l'esprit, le dessein, la couleur,
Et prenant son parti toujours avec chaleur,
Souvent pour l'élever à la gloire suprême,
Veut l'exalter si haut qu'il le détruit luy-même.
Vous donc, qui fécondé par un génie heureux
Courez de ce bel Art le sentier perilleux,
Évitant avec soin ces dangereux caprices,
Sur de sages avis corrigez tous vos vices ;
Consultez le public et fuyez les flatteurs,
De vos plus grands défauts lâches admirateurs ;
Un peintre qui se flatte, en son orgueil extrême,
Connoissant peu son Art, se connoît peu luy-même,
Et charmé de l'encens dont on vient l'entêter,
En nourrit les erreurs qu'il devoit rejetter.
Cedez à la raison sans nulle résistance,
Mais ne péchez jamais par trop de complaisance ;
Évitez, s'il se peut, le fol aveuglement
De tout homme guidé par son entêtement.
Fuyez ceux qui toujours entraînez par l'intrigue
Prodiguent leur encens à la plus forte brigue.
Il est certains ressorts pour se faire un appuy,
Et jusqu'à la louange, on vend tout aujourd'huy.
C'est souvent l'interest d'une injuste cabale
Qui fait qu'on vous élève ou que l'on vous ravale,
Et la foule imbécile, et sans discernement,
Sur un fat en crédit règle son jugement.
Méritez donc, mon fils, de plus dignes suffrages,
Et qu'en votre faveur parlent seuls vos ouvrages.
Les tableaux enchanteurs semez de toutes parts
Semblent par leurs appas attirer vos regards.
Des grands maîtres de l'Art contemplez les merveilles,
Profitez avec soin de leurs sçavantes veilles ;
Que leurs talens divers soient de vous respectez,
Mais fuyez leurs défauts en cherchant leurs beautez.
Suivant donc la raison, cette vive lumière,
Cherchez dans le Corrége une grande manière,
Un grand goût de dessein, un heureux choix du beau,

La grâce, le naïf, le charme du pinceau ;
Mais n'en imitez pas, par un esprit bizare,
Les caprices outrez, où sa verve s'égare.
Du fameux Titien le coloris charmant
Dans ses tableaux exquis est un enchantement ;
C'est là que le pinceau par sa docte imposture
Semble, en nous séduisant, surpasser la nature :
Là des douces couleurs les tons harmonieux
Par de divins accords sçavent charmer les yeux.
On y voit du pinceau les plus grands avantages,
Et la force et le vray frappent dans ses ouvrages ;
Gardez-vous cependant, plein de son coloris,
D'être de son dessein également épris.
Pour cet art qu'on néglige, un plus parfait modelle
Offre à votre génie une route fidelle.
Annibal vous y peut conduire seurement ;
En marchant sur ses pas on s'avance aisément.
Michel-Ange avant luy par un dessein sevère,
D'un goût terrible et sûr forma le caractère,
Mais le soigneux Carache en démêla le beau,
Et sçut y joindre encor les grâces du pinceau.
Du grand majestueux, puisé dans Michel-Ange,
Et du vray du Corrége il fit un doux mélange ;
Mais malgré ses talents si justement vantez,
Il n'atteignit jamais les sublimes beautez
Dont le grand Raphaël, dès ses premières veilles,
Sçut étaler aux yeux les sçavantes merveilles.
Il découvre à la fois les plus rares trésors :
Justesse de contours, proportion des corps,
Le dessein élégant de l'antique sculpture,
Joint aux effets naïfs que fournit la nature ;
Un choix pur et sçavant, de simples agrémens,
Un grand goût de drapper, de beaux ajustemens
Negligez avec art, conduits avec prudence,
Une docte sagesse, une juste abondance,
Un génie à la fois, et sublime et profond,
Aisé, simple, solide, agréable, fécond,
Sage sans être froid, et simple sans bassesse,
Grand sans paroistre outré, toujours plein de noblesse,

Profond sans être oscur, agréable sans fard ;
La raison y paroist souveraine de l'Art :
On ne l'y trouve point lâchement abaissée
Sous le joug dangereux d'une fougue insensée,
Qui par le faux éclat d'un feu pernicieux,
Fait la guerre au bon sens pour eblouir les yeux :
Là les expressions, les beautez naturelles,
Nous offrent du sujet les images fidelles :
Les mouvemens de l'âme y sont peints doctement,
La force s'y fait voir unie à l'agrément :
Tout prenoit sous sa main un divin caractère,
Et suivant une route inconnue au vulgaire,
Par les charmes touchans des simples veritez,
Il s'élevoit toujours aux sublimes beautez.
Par ses principes surs vôtre étude guidée,
Rectifie, enrichit, annoblit vôtre idée :
Laissez-vous donc charmer par ses doctes appas ;
En suivant ce grand homme on ne s'égare pas.
Ses disciples fameux par leurs rares ouvrages,
En rendent à nos yeux d'éclatants temoignages :
Jule, plus abondant, par mille inventions
Sçut enchanter l'esprit dans ses productions,
Et fidelle amateur des beautez de l'antique,
Il en remit au jour la grandeur héroïque,
Heureux s'il eût pu joindre à sa noble fierté
Un pinceau moins aride et plus de vérité.
Que de son feu divin la véhémente flâme
Echaufe vôtre verve et passe dans vôtre âme.
Allez, mon fils, allez plein d'un hardi dessein,
Semblable à Prométhée, en faire un beau larcin ;
On pardonne aisément cette heureuse finesse,
Quand le peintre sçait bien déguiser son adresse,
Et qu'une autre beauté, jointe au beau qu'il a pris,
Coulant de même source, en égale le prix :
Mais loin ces peintres froids pressez dans leur genie,
Qui derobant des biens que le ciel leur dénie,
Du mérite d'autruy font valoir leur pinceau,
Et de lambeaux exquis font un mauvais tableau.
Voulez-vous donc, mon fils, par une noble audace,

Chez la postérité vous marquer une place,
De ces peintres déjà retracez dans mes vers
Decouvrez avec soin tous les talens divers ;
On peut les égaler quand on les sçait comprendre ;
C'est le sens, c'est l'esprit, c'est le goût qu'il faut prendre.
Un grand homme jamais ne fait rien au hazard ;
Sur des principes surs etablissez vôtre Art :
Que la nature soit votre guide fidelle,
Et qu'aucun faux éclat ne vous écarte d'elle.
N'allez pas cependant, trop timide et peu vif,
Ralentir d'un beau feu le mouvement actif ;
Saisissez promptement l'instant qui vous anime,
C'est luy seul qui produit le grand et le sublime ;
Soyez sur ce précepte attentif à ma voix,
Imitez la nature, et sçachez faire un choix ;
Tâchez de joindre ensemble et le grand et l'aimable,
Le tendre, le naïf, le fort et l'agréable ;
Sçachez fraper l'esprit en abusant les yeux :
Soyez vif et correct, toujours harmonieux.
Il est dans les couleurs de douces simpaties,
Qui par un art divin doctement assorties,
Sçavent charmer les yeux d'autant d'accords touchans
Qu'à l'oreille ravie en offrent les beaux chants.
Des ombres et des jours ménagez l'avantage,
C'est de là que dépend tout l'effet d'un ouvrage.
Mais que de ce grand Art le mystère enchanté,
Soit pris sur la raison et sur la verité.
(1) Que dans tous vos sujets la passion émue
Aille chercher le cœur, l'echauffe et le remue.
Par des traits pleins de sel semez de toutes parts,
Du docte curieux attachez les regards.
Je haïs d'un peintre froid l'aveuglement extrême,
Qui rampant, et sans force, est content de luy-même ;
D'une exacte froideur mes yeux sont rebutez,
J'aime mieux des deffauts et de grandes beautez ;
Mais n'allez pas pourtant, prompt à vous satisfaire,
Pour quelque faux brillant sotement vous complaire ;

(1) Art poétique de M. Despreaux.

Puisez dans le vray seul le solide et le beau,
Que la raison partout guide vôtre pinceau ;
Aussi-tôt vous verrez le public équitable
Honorer vos travaux d'une voix favorable,
Et Louis, attentif à protéger les Arts,
Pourra sur vos talents jetter d'heureux regards ;
Mais quelque soit l'effet de cet honneur suprême,
Ne soyez point rempli de l'amour de vous-même ;
En quelque grand éclat où vous puissiez vous voir,
De l'étude, mon fils, faites-vous un devoir.
La peinture demande une ardeur toujours vive ;
Et pour s'en faire aimer, il faut qu'on la cultive.

RÉFLEXIONS

SUR

L'EXPOSITION TRIENNALE BELGE.

(SUITE ET FIN) (1).

Le génie dans les arts est la pensée dans sa plus forte énergie, dans sa plus grande élévation, dans sa plus parfaite expression. Qu'une entrave surgisse et fasse obstacle au libre exercice de la pensée, le génie s'envole, l'artiste perd sa noblesse et cesse d'être *artiste*, pour devenir *artisan* plus ou moins habile dans la voie artistique qu'il suit.

Pour empêcher cette transformation, les soins de la vie matérielle, la cupidité, devraient être bannis du cœur de celui qui se livre au culte des arts. Il faudrait que l'exercice de ce culte pût devenir un sacerdoce confié à l'enthousiasme des vocations intelligentes, et non un métier destiné à contenter l'avarice de ceux qui l'exploitent.

Dans les conditions ordinaires qui nous entourent, on ne saurait rencontrer un homme capable de choisir cette situation abstraite et pour ainsi dire métaphysique, surtout capable de s'y maintenir; l'entourage, les conseils, les besoins, exercent une influence irrésistible, entraînent les esprits les plus élevés, les dominent et les replongent dans le positivisme des mœurs et des habitudes. Quand une rare exception se révèle, elle est la consécration et non la contradiction de cet effet immuable des propriétés de la nature humaine, de l'éducation qui la façonne, de l'exemple qui la conduit. Mais, tout en reconnaissant l'impossibilité de rendre indépendante de la valeur matérielle la valeur intellectuelle d'un produit artistique, tout en reconnaissant que puisqu'on a passé à la balance sociale chacune des forces créatrices et qu'on les a classées dans un tarif proportionnel, il est juste

(1) Voir la livraison de novembre. Nous complétons le travail qu'une indisposition de notre collaborateur avait fâcheusement interrompu.

(*Note de la Rédaction.*)

que l'intelligence, la première entre toutes les forces, reçoive le prix conventionnel des objets qu'elle fait éclore; nous serons au moins dans le vrai si nous croyons que la rémunération peut être envisagée, ou comme conséquence des efforts producteurs, ou comme but de ces efforts. Les résultats de cette distinction sont immenses, car, considérée comme conséquence, la rémunération n'absorbera pas la pensée de l'artiste; il gardera la conviction que le travail lui sera rémunérateur en proportion de sa perfection, et que les soins consacrés à acquérir et à maintenir la réputation acquise profiteront largement à la progression des bénéfices convoités. Considérée comme but, la rémunération se changera en un écueil autour duquel viendront sombrer les forces de l'imagination, les bonnes qualités naturelles ou données par l'étude. Il ne s'agira plus alors de bien faire, mais de faire ce qui est payé le plus largement. Suivre les penchants de la foule, caresser le goût du moment, s'abandonner aux écarts d'une fantaisie malade, être, dans l'atelier comme en boutique, admirateur de la suffisance des acheteurs, approbateur de leur ignorance, flatteur, prévenant, sans conscience, tels seront les moyens que l'avidité mettra en œuvre et qui, introduisant une perturbation radicale dans l'existence des beaux-arts, les conduiront à une prompte perdition.

Nous l'avons dit en commençant, et nous sommes contraints de le répéter : chaque chose aujourd'hui concourt à entraîner vers cette pente fatale; nous vivons pour et par le calcul; le calcul inflexible cherche les résultats, peu soucieux des procédés propres à les conquérir, peu soucieux surtout des abstractions impalpables qui lui sont opposées, à lui pour qui rien n'existe en dehors du chiffre mathématique et de sa brutale réalité. Déjà donc l'entraînement est irrésistible, mais que deviendra-t-il lorsque sa puissance sera doublée par l'action d'un levier d'autant plus dangereux et d'autant plus actif, qu'il se cachera avec soin et qu'il se donnera l'apparence d'une aide et d'un soutien pour parvenir?

A une époque déjà bien éloignée de nous, plus éloignée surtout si on la considère par rapport à la distance parcourue, aux modifications opérées, aux coutumes abandonnées, aux principes et aux institutions qui les ont remplacées; dans un temps que les révolutions modernes et leurs déductions semblent devoir re-

fouler si fort en arrière, que bientôt, oubliant les dates, nous viendrons à le confondre avec les temps héroïques, le jeune homme, parvenu à cette heure tant désirée où il achevait ses études, voyait apparaître devant lui deux chemins, ouverts tous deux directement vers la conquête sérieuse, entière, de l'art d'abord, vers la certitude de recueillir ensuite le juste prix de sa patiente persévérance, de ses nobles et courageux efforts.

Le plus rapproché des deux chemins, était celui de l'atelier du maître, qui distribuait à la fois l'initiation, le blâme et les éloges; qui par l'émulation et la voix de l'honneur conduisait au progrès.

Le second chemin, plus éloigné, mais que l'élève regardait toujours dans ses espérances, aboutissait à l'asile protecteur, au toit hospitalier sous lequel s'abriterait plus tard son talent déjà mûri au contact du travail et des conseils, et d'où, artiste complet il s'élancerait vers la gloire et la liberté.

Ainsi, suivez cet enfant aux modestes allures, à l'air soucieux, portant sous le bras une toile ou une planchette sur laquelle s'épanouissent, confiantes, les splendeurs de sa palette novice. — Où va-t-il? — Frapper successivement à la porte des ateliers qui appellent plus particulièrement ses sympathies. S'il éprouve un refus, ce refus ne sera ni brutal, ni désobligeant; on soutiendra sa faiblesse; ne pouvant lui accorder l'appui qu'il est venu réclamer, on l'aidera dans ses recherches, on le conduira en quelque sorte par la main vers le lieu qui doit l'accueillir. — Il est admis enfin, et dès lors il aura un guide sûr, qui ne l'abandonnera ni aux écarts de l'imagination, ni aux erreurs de l'inexpérience. Un moment de défaillance s'emparera de lui peut-être, mais s'il pouvait hésiter, il trouverait un encouragement dans les progrès du compagnon qui le précéda le plus immédiatement : celui-là a commencé de même; celui-là aussi, à un jour donné, est venu heurter, inexpérimenté, à cette porte hospitalière, et la carrière qu'il a parcouru, le nouvel adepte pourra la parcourir.

D'ailleurs, si ses premières tentatives n'avaient pas paru dignes d'attention, l'aurait-on introduit dans le cénacle? Il arrivera donc; il arrivera s'il sait persévérer, suivre les préceptes et se les approprier. Le voilà rassuré; le doute fait place à la confiance,

et, en cas d'insuccès, il aura fait du moins ce qu'il fallait pour parvenir.

Ne va-t-il pas recevoir chaque jour sa part d'exemples et sa part de conseils? Quoi qu'il arrive, il essayera, il a essayé déjà; essai dont lui-même a reconnu toutes les défectuosités. Il recommencera donc; il recommence; c'est mieux, beaucoup mieux. Il réussit enfin, réussite d'autant plus grande, d'autant plus incontestée, que, pour la saisir, il aura suivi plus rigoureusement les entraînements naturels de ses tendances.

Voilà à peu près comment procédèrent tous ces maîtres, illustrations des grands siècles des écoles allemande, italienne, hollandaise, flamande, espagnole et française, qui sont aujourd'hui l'admiration du monde, les étoiles des vrais artistes.

Mais l'atelier où l'élève allait ainsi puiser les éléments de son essence artistique n'était pas seulement un lieu de travail et d'études; il était aussi le lieu de réunion aimé de grands seigneurs, sincèrement persuadés qu'en transmettant à la postérité les chefs-d'œuvre de l'époque, ils ajoutaient un fleuron au lustre de leurs noms et de leurs titres; la législation n'avait pas étendu le niveau égalitaire sur les richesses artistiques accumulées dans la demeure princière des grandes familles; le commissaire-priseur n'était pas entrevu, et le Mécène bienveillant savait qu'une partie de la gloire qu'il avait secourue aux heures de lutte et d'épreuve, éclairerait son blason, s'y inscrirait en termes ineffaçables, par la présence même des œuvres témoignant du bienfait et en transmettant le souvenir avec l'exemple.

Et, ainsi que les grands seigneurs, les princes souverains eux-mêmes fréquentaient les ateliers, non pas, comme il arrive maintenant aux puissants et aux riches, pour obéir à la mode ou contenter un vain désir de faire montre d'argent en achetant, sans marchander, les produits du peintre en renom, mais par goût, par un sentiment d'admiration digne de ceux qui le manifestaient, digne aussi de ceux qui en étaient l'objet. — Là se nouaient pour l'élève de précieuses relations; là, il acquérait le droit d'adoption qui devait le conduire au palais, du palais aux honneurs et à l'indépendance.

Point de souci du lendemain, point de crainte pour l'avenir. Nourri dans l'art et par l'art, sûr de lui parce qu'il sentait pouvoir compter sur les autres, le talent grandissait naturellement, libre-

ment, et arrivait au but, sans trop passer par les épreuves de la misère et de l'abandon.

En est-il de même à présent, et le jeune peintre, le jeune sculpteur, au début de leur carrière, rencontrent-ils encore ces précieux moyens de mûrir en les épurant les dons qu'ils ont reçus de la nature, et cette certitude d'appui et de concours bienveillant et éclairé, qui les laissaient indépendants par la forme et les rendaient heureux par les résultats?

Hélas! l'atelier s'est transformé en boutique de marchand de tableaux : avec ce maître, si le jeune peintre a étudié consciencieusement, s'il a demandé à la nature le secret de ses éternelles beautés, s'il a trop marché dans la bonne voie, il devra bien revenir en arrière, et il aura d'autant plus à rétrograder qu'il aura été plus en avant. — Le marchand n'achète pas des tableaux, il achète de la marchandise, des articles de fantaisie, des articles de mode. Plus de protecteur généreux, un acquéreur qui, dans l'acquisition des œuvres d'art, recherche un placement avantageux, remboursable au jour de la vente. Plus d'autre émulation, plus d'autre inspiration que les besoins du commerce. Dans cette usine d'un genre nouveau, les objets sont forcés de revêtir des caractères et des formes inconnus. Ici, une montagne, une forêt, un champ, une maison, un homme, ne sont admis, ne sont admirés, ne sont payés surtout, que s'il ne s'en est jamais vu de semblables; l'impossible, l'inconnu, l'introuvable, voilà ce qui constitue le beau de ces magots destinés à représenter des êtres animés, et de bûches plus ou moins feuillues décorées du nom de paysage. — Malheur à celui qui, dominé par les souvenirs de sa jeunesse, reviendrait à des productions moins fantaisistes et dès lors moins appropriées aux opérations commerciales; l'œil exercé du spéculateur aurait bientôt découvert l'erreur et, bon gré, mal gré, ramènerait l'esclave indocile sur le sentier dont il ne doit plus s'écarter.

Enfin quand, sorti, par un hasard heureux, de cette mortelle étreinte, l'artiste se sentira assez libre pour voler de ses ailes, que sera-t-il devenu, quel usage pourra-t-il faire de la liberté reconquise? Ira-t-il redemander aux sources primitives les enseignements qu'il a reniés? Épurera-t-il son goût faussé, son imagination malade? Vain espoir, vains efforts; trop longtemps il se sera abreuvé de poison, il n'y a plus de retour possible; il

est appelé à produire, il produira; il produira beaucoup; mais, au lieu du beau que réclame l'art, il fera du joli, de l'extravagant, tel qu'en réclame la convention établie. C'en est fait : le génie est pour toujours descendu de son trône; il a rejeté au loin son manteau de pourpre et d'or; il a déposé sa couronne et courbé le front; tout est mort pour lui, tout, même l'espérance.

Dernièrement, un de nos collaborateurs, M. Alvin, a tenté d'élever la voix pour déplorer l'égarement qui s'empare de l'art en conséquence des faits et des tendances que nous venons d'esquisser. Il disait vrai; il avait touché la plaie; il se flattait peut-être de faire revivre les mœurs et les principes qu'on a si fatalement abandonnés. Sa critique n'avait pas d'exagération, elle procédait logiquement. M. Alvin paraissait ne devoir recueillir que des éloges et des applaudissements; au contraire, il a soulevé contre lui la bile des gens intéressés, et un grand journal de Bruxelles a inséré une longue lettre, signée : *un marchand de tableaux*, dans laquelle le blâme et les injures remplacent le raisonnement.

Il le faut bien. C'est dans l'usage, que toute turpitude rencontre un défenseur, lorsque cette turpitude profite. La société n'a pas assez d'indignation pour flétrir ceux qui spéculent sur le corps de l'homme; elle applaudit et sourit — étrange contradiction! — aux spéculateurs de l'intelligence. Comme l'auteur de la lettre, nous voulons dire que cela est permis, approuvé même; qu'importe? Jouissez de votre puissance, repliez-vous heureux dans votre habileté, seulement laissez à ceux qui ne pensent pas comme vous la faible consolation de manifester leur pensée. Surtout ne poussez pas l'impudeur jusqu'à tirer gloire du mal que vous faites jusqu'à vous poser en bienfaiteurs là où vous n'êtes qu'oppresseurs. Oui, oppresseurs, car, qu'une puissante organisation se révolte contre la tyrannie de votre joug, contre la loi de votre intérêt, et vous n'aurez pas assez d'anathèmes pour la proscrire, pour la décrier, pour l'éteindre. Une chaîne infranchissable l'entourera de toutes parts, vous empêcherez qu'on ne l'approche, vous fermerez les yeux à ceux qui désirent voir, vous fermerez la bouche à ceux qui veulent louer; l'or prodigué changera l'éloge en critique, et vous tiendrez votre victime sous votre genou, non pas par un combat loyal et face à face, mais traîtreusement surprise et frappée par derrière.

Demandez à Ingres, demandez à tant d'autres, qu'ils redisent les souffrances qu'ils ont endurées par votre fait, l'énergie qu'il leur a fallu pour vous combattre, votre bassesse lorsque vous avez été vaincus. Que répondrez-vous à ces témoignages vivants, irrécusables? L'injure, comme à M. Alvin, comme à quiconque s'élèvera contre votre coterie.

Encore un coup, faites vos affaires; la loi vous tolère, que vous payiez ou non patente. Faites vos affaires, exprimez une fortune du travail des autres, c'est votre droit, mais respectez aussi le droit de ceux qui vous connaissent, qui savent ce que vous faites, ce que vous produisez, et qui s'élèvent non pas contre vous individuellement, qui s'élevent contre les effets pernicieux de votre spéculation, contre l'influence désastreuse que vous exercez sur les arts. Dominez dans certains ateliers, dominez au Salon, où votre nom s'étale comme celui d'un amateur bienfaisant; montrez vos plumes d'emprunt à la foule ébahie; exploitez la faiblesse, la faim, la misère; tolérez cependant qu'un œil exercé vous devine et qu'il arrache votre masque, qu'il l'arrache, non pour s'occuper de vous, vous n'en valez pas la peine, mais pour qu'on puisse vous reconnaître. Qui sait si, en vous signalant, en disant qui vous êtes, nous ne mettrons pas sur ses gardes un talent qui à sa naissance se serait pris à votre glu? Il y a gain possible pour l'art, et nous ne voulons pas le négliger.

Mais nous voilà bien loin de l'Exposition belge; on va nous dire. Hélas! pas aussi loin qu'on pourrait le supposer : nous y revenons par cette porte, quoique le bonheur veuille qu'au retour il nous tombe sous main une production qui certes n'a rien de commun avec le sujet qui, en nous emportant, nous a fait dévier de notre route.

Le n° 890 est inscrit dans le livret sous la modeste mention de Portrait. Or, ce numéro et cette laconique mention désignent le tableau capital de l'exposition et, ce qui est encore mieux, un véritable chef-d'œuvre. Il nous arrive rarement de lire — qu'on nous pardonne cet aveu — les comptes rendus des journaux. Condamné que nous sommes à commettre à notre tour de pareils méfaits, nous avons assez de l'ennui que la tâche acceptée nous force à déverser sur les malavisés qui nous lisent, si tant est que ces pages aient des lecteurs, sans que nous cherchions à l'aug-

menter par le souvenir des savantes élucubrations dues à la plume de nos confrères. Aussi nous ignorons si le *portrait* en question a été signalé à l'attention du public. Il se pourrait que non, car c'est une plante exotique, M. Richter, son auteur, étant Prussien. On répète à tout propos que les arts appartiennent à une seule et unique famille et qu'il n'y a pas — nous faisons erreur — qu'il ne devrait pas y avoir d'étrangers au foyer domestique, que ceux qui y pénètrent viennent du Nord ou du Midi. On a cependant vu parfois des frères s'entre-déchirer, et les artistes possèdent généralement cette heureuse tendance, partagée par ceux de leurs compatriotes qui les admirent, et qui, renchérissant sur les petites passions, allument les flammes au lieu de les éteindre. Ainsi, M. Richter aurait subi la conséquence de son origine s'il avait passé inaperçu au milieu de l'exposition belge, chose qu'il nous est impossible d'affirmer. Quant à nous, qui n'avons pas de préférence pour une nation plutôt que pour l'autre, nous éprouvons du bonheur à reconnaître dans ce travail de M. Richter une œuvre parfaite, tant par le sentiment que par l'exécution, et notre opinion acquerra un degré considérable de force, si, en se rappelant ce que nous avons écrit autrefois au sujet des portraits, on vient à réfléchir que nous avons dû être fortement frappé pour dire le bien que nous disons en cette circonstance. Il y a dans cette tête de femme la pensée qui l'anime, dans l'ampleur et dans la diligence de cette exécution, le sentiment qui fait palpiter les muscles et leur donne la vie; il y a dans ces étoffes, dans ces dentelles, la simplicité de la nature et, dans les moindres détails, une vérité palpable, évidente, irrécusable. Nous pourrions nous étendre davantage, nous pourrions analyser. C'est inutile; on ne viendra pas, à notre avis, contester la justesse de nos sincères observations.

Un autre portrait, celui de M. le général de C.... (n° 209), par M. De Bloeme (H.-A.), dans des proportions plus restreintes, mérite des éloges sincères. Le travail a trop de fini peut-être, mais ce défaut — c'en est un parfois — est préférable à la négligence affectée souvent sous prétexte de bravoure.

A tout seigneur tout honneur. D'où suit que le nom de M. Madou doit naturellement être inscrit le premier sur la liste des peintres de genre. M. Madou — nous l'avons proclamé ailleurs — occupe, non-seulement parmi les modernes, mais

aussi parmi les anciens maîtres flamands, une place considérable, que Teniers lui-même aurait mauvaise grâce à contester. Cette fois, il s'agit d'*une Chasse au rat* (n° 719), petite toile réunissant la finesse d'observation et l'esprit, qualités auxquelles M. Madou nous a habitués. Inutile de parler de la touche ni de l'exécution, ni de l'agencement magistral de la composition. Pourquoi répéter les dires de tout le monde? Nous préférons louer par une critique, étrange façon de louer, qui en est une pourtant, quand la critique peut mordre à peine du bout des dents. La lumière nous paraît trop diffuse; de là une certaine monotonie dans la couleur, peu de relief, et confusion dans les plans. Nombre d'artistes donneraient beaucoup pour être loués de la sorte et il n'y aurait pas à les blâmer d'excessive générosité.

Le Furet, par M. Picou (n° 845), est très-gracieux, quoique pâle. Il y a de l'intention et de l'effet dans *les Servantes du vieux célibataire,* de M. Haseleer Becker (n° 332) ; de l'étude, de la facilité et du relief dans *le Querelleur* et dans *les Auteurs* (n°s 538 et 539), de M. Herinckx. *La gentille Bouquetière,* de M. Bles (n° 58), et *le Premier salut du printemps* de M. Boser (n° 73) sont pleins de mignardise et bien sentis. Les fleurs et les portraits de *Rachel Ruisch* (n° 620) et de *David de Heem* (n° 621) par M. Kremer, les fleurs surtout, ont une fraîcheur et un mérite incontestables.

Nous nous arrêterons un instant devant *les Inondés* par M. Mayer (n° 24). Cette halte nous permettra de constater qu'après le tableau de M. Madou — à une distance respectueuse — ce petit tableau tient la tête, soit par la grâce, soit par la science. Encore un Allemand! Est-ce que décidément nous aurions raison de penser que la patrie des Cornelius et des Overbeek est sur le point de conquérir la royauté des arts?

Un mot sur M. Lies; et d'abord pourquoi *l'Ennemi s'approche* (n° 695) figure-t-il à l'exposition des artistes vivants? Pourquoi ce tableau du xve siècle se mêle-t-il à ceux éclos au beau milieu du xixe? Pardon... nous n'avions pas appris le nom du propriétaire du tableau. A présent qu'il nous est connu, nous comprenons et nos lecteurs comprendront aussi. C'est un tableau de convenance, fait pour le goût de l'acheteur; il n'y a plus rien à voir. Celui qui paye est maître de ses convenances et de ses goûts. On nous a affirmé que M. Lies est jeune et qu'il peut produire mieux que des imitations des anciens maîtres. Nous le plaignons

dans ce cas et de bon cœur. Il doit souffrir énormément de perdre son individualité, et, pour une question d'argent, de se faire vieux de plusieurs siècles. Un jour il nous donnera quelque chose de lui. Nous sommes disposés à l'attendre, à le classer parmi les vivants, à le juger par ses œuvres et à lui rendre justice pleine et loyale.

Un mot aussi sur M. De Groux, ou plutôt quelques observations qui se produisent à la vue de ses.... comment dirons-nous? de ses négations artistiques. Si tout à coup, par l'effet de la puissance du principe du mal, la lumière perdait son éclat, si les fleurs, si les arbres, si la verdure des prés et l'azur des montagnes se confondaient dans les teintes sombres des ténèbres que Moïse appela sur l'Égypte, si les formes humaines rapetissées, amoindries, dégradées, se dépouillaient des beautés harmonieuses que le Créateur leur a données, si les sorcières de Callot prenaient la place des femmes au type idéal de Raphaël ou de celles à l'aspect florissant de Titien et de Rubens, si la terre se peuplait d'êtres hideux, ignobles, contrefaits, quel que soit l'amour que vous portez à la vie, voudriez-vous la conserver malgré le renversement, malgré la perte de ce qui en faisait le charme? Non, certainement; pas un n'aurait ce désir. Eh bien, ce que le principe du mal ne peut pas produire parce que Dieu en a limité la puissance, ayant pitié des hommes, l'aberration de certaines intelligences le tente : usant de la force créatrice qu'elles ont dans leur essence, la pervertissant et s'efforçant, sous prétexte d'innovation dans l'art, de procréer les métamorphoses mortelles que nous venons d'esquisser. Qu'en dites-vous? Parce qu'il y a des bossus et des pieds-bots, des figures ignobles et féroces, des monstruosités dans la nature, voulez-vous consentir à dépenser votre argent, à prodiguer vos éloges, pour engendrer et réunir autour de vous ces images pénibles ou repoussantes? Parce que des exceptions fatales existent, consentez-vous à ce qu'elles captivent votre attention, qu'elles attirent vos préférences, qu'elles forment l'idéal exclusif de votre prédilection ? Et renchérissant sur le fait, choisissant dans chaque imperfection ce qu'elle a de plus imparfait, votre imagination se complaira-t-elle dans la composition d'un ensemble plus hideux que tous ceux qui sont dans la réalité? Le médecin, pour apprendre à guérir la maladie, obligé d'étudier la conformation du mal; la

sœur de charité, qui, pour soulager la souffrance, doit subir le contact de l'être contrefait; le juge, qui, pour protéger la société, observe et analyse la physionomie basse et farouche du malfaiteur, succomberaient au dégoût s'ils n'avaient pour soutiens l'amour de la science, du prochain et de la société, un intérêt puissant, la conscience du devoir accompli, l'espoir de la récompense; — et ce serait de gaieté de cœur, pour délasser l'esprit, à la recherche d'une jouissance, que vous, amateur des arts, que vous, admirateur de Corrége et de Léonard, vous placeriez sous vos yeux ce qui répugne, ce qui afflige, ce qui dégrade? Pourtant voilà une école, ou au moins voilà une dépravation qui prétend se faire école; et pourquoi pas? Toutes les aberrations, les crimes même n'ont-ils pas eu leurs adeptes et leurs admirateurs? Le ridicule les tue, la société les repousse; excentriques et criminels vont toujours et se montrent plus fiers et plus résolus, à proportion que la société s'occupe davantage de leurs gestes et agrandit le cercle de leur triste renommée. Ayons pour eux la punition du silence, et que la pitié générale leur soit légère.

Non ti curar di lor ma guarda e passa.

Impossible d'indiquer n'importe quoi de nouveau dans les paysages, les marines et les autres branches secondaires de l'art. Les mêmes artistes, et, sans variantes, les mêmes productions. M. Lehon, M. De Schampheleer, les Robbe, M. Stroobant, M. De Vigne, M. Lauters, etc., etc., etc., de 1857, sont, sous le rapport artistique, tels exactement qu'ils étaient aux expositions précédentes, si ce n'est que M. Louis Robbe a été plus négligent, et que M. De Vigne a lissé ses toiles plus qu'il n'en avait l'habitude.

Une petite marine de M. Louis Mayer, *Effet de matin* (n° 765), seule cette petite marine, vrai bijou de finesse et de transparence, nous a paru exiger une remarque spéciale.

M. Gudin est trop de nos amis pour que nous nous permettions de parler de son porte-amarre. Est-ce une réclame? Est-ce un caprice? En tout cas, ce n'est pas de la peinture digne de l'homme qui a créé les chefs-d'œuvre qui ont fait sa renommée.

Le Salon ne manquait pas de sculptures, il y en avait même beaucoup. Hélas, *multi sunt vocati, pauci vero electi*. M. Guillaume Geefs a reproduit le sujet du lion amoureux à qui une

femme coupe les ongles. Le lion est superbe; quant à la jeune femme, élégante de formes, svelte, très-svelte de proportions, n'a-t-elle pas les muscles et la peau par trop marmoréens? La jeunesse, la fraîcheur, n'excluent pas les méplats. Après tout, ce lion est probablement le roi de la mode, le dandy des lions, et aux filles de chair il préfère les filles de marbre.

Puisse le critique chargé de rendre compte de la prochaine exposition rencontrer sous sa plume ce que nous n'avons pas rencontré sous la nôtre, une large moisson d'éloges et d'encouragements; puisse-t-il n'avoir que lauriers et couronnes à distribuer; puisse-t-il surtout proclamer l'apparition de quelque astre inconnu, venant raviver, des rayons du génie, le foyer qui s'éteint sous le souffle monotone des médiocrités impuissantes. Que le ciel exauce ces vœux, que la Belgique les accueille, que ses artistes s'efforcent de les réaliser. Noblesse oblige.

M. C. Marsuzi de Aguirre.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Gérard Dov, Metsu, Brouwer. — Poésies sur les Rabel. — Deux cabinets d'amateur au XVIIe siècle. — Un plafond par La Fosse. — Le théâtre de Bacchus. — En prison pour dettes. — M. Kaulbach. — M. Ingres. — Une collection de tableaux hollandais. — Nécrologie. — Ventes publiques, etc.

⁂ Nous avons déjà cité, du livre de W. Burger, *Trésors d'art exposés à Manchester en* 1857, un passage sur le Van Dyck de Saventhem et le Rubens de Windsor, *Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre.* Ces Trésors d'art sont en même temps des trésors de renseignements sur les peintres et leurs œuvres. Nous en extrairons encore aujourd'hui quelques fragments qui intéressent l'histoire de l'art.

M. Burger ne veut pas absolument que Gérard Dov soit né en 1598, date adoptée par le catalogue du musée de Paris, qui se fonde sur la signature de *la Femme hydropique :* « Le Louvre, dit W. Burger, possède onze morceaux très-distingués de ce maître, et particulièrement *la Femme hydropique*, dont, selon moi, on lit mal la date, ou peut-être les caractères qui accompagnent la date et la signature : 1663, *G. Dov. out* 65 *jaer*. Ce *out* n'est pas même hollandais, ou bien ce serait une faute d'orthographe, car le mot hollandais, pour dire *vieux*, est *oud*, qui, à la vérité, se prononce *out*.

« Gérard Dov ne pouvait pas être âgé (vieux) de 65 ans en 1663, et il ne peut pas être né en 1598, conclusion qui ressortirait de cet âge supposé, et qu'en a très-naturellement tirée le rédacteur du catalogue de Paris.

« Si Gérard Dov avait eu dix ans (le catalogue adopte 1608 comme l'année de la naissance de Rembrandt) de plus que Rembrandt, il n'eût pas été, à trente ans, en 1628, chercher un rapin de vingt ans dans un moulin de Leyde. Je crois bien qu'Immerzeel se trompe en fixant à 1628 l'entrée de Gérard Dov chez Rembrandt, et que celui-ci n'a eu d'élèves que lors de son établissement à Amsterdam en 1630 ; dans ce cas, c'est un homme d'au moins trente-deux ans qui aurait encore été à l'école ! et chez un peintre de vingt-deux ans, dont la célébrité ne fut d'ailleurs établie que deux ans après, au moment de la *Leçon d'anatomie !*

« C'est impossible.

« L'inscription de *la Femme hydropique* doit être déchiffrée autrement, ou elle est fausse; ce qui ne ferait rien à l'authenticité et à la beauté du tableau.

« Il faut absolument en revenir, pour la naissance de Gérard Dov, à la date de 1613, consacrée par toutes les traditions et universellement acceptée en Hollande. »

M. Burger ne veut pas non plus que Metsu soit mort en 1658, date également inscrite au catalogue du musée de Paris; mais, cette fois, il prouve son assertion par une pièce irrécusable : « Le musée de La Haye, dit W. Burger, possède un Metsu bien précieux, à cause de sa date authentique, que les rédacteurs de biographies et de catalogues ne connaissent point sans doute, puisqu'ils font toujours mourir Metsu en 1658, à la suite d'une opération de gravelle.

« Je ne sais pas qui est le premier inventeur de cette opération, ni si elle eut lieu, mais, par bonheur, on n'enterra point Metsu tout vif au sortir des mains du chirurgien, car le délicieux petit *Chasseur* qui tient un verre de vin à la main, n° 88 du musée de La Haye, est daté 1661.

« Voilà déjà trois ans de gagnés pour notre adorable peintre.

« Bien plus, Smith, quoiqu'il enregistre la date de mort 1658, cite dans la collection de sir Charles Bagot un portrait de Metsu à l'âge d'environ cinquante ans, soit 1665, et l'*Art Journal*, de Londres, prétend même qu'il y a au musée de Vienne des Metsu authentiquement datés de 1667. Je ne connais point les Metsu de 1667, et le catalogue du musée de Vienne ne mentionne qu'un seul Metsu, sans date ni signature (le catalogue de Vienne ne manque jamais à donner les signatures et les dates, même en *fac-simile*); mais je garantis le Metsu de 1661.

« Il faudra donc que le catalogue du Louvre change sa date 1658, comme aussi qu'il modifie la phrase où Metsu « vint de bonne heure à Amsterdam. » Le registre de la confrérie des peintres de Leyde, aux Archives de Leyde, constate que, le 13 mars 1648, Gabriel Metzu (*sic*) a encore payé sa cotisation de membre de la gilde: 1 *gulden* 10 *stuivers*. Ce n'est qu'entre 1648 et 1650 que Metsu quitta Leyde pour Amsterdam. »

M. Burger se mêle aussi parfois de contester des attributions de tableaux à certains maîtres. Il prétend, par exemple, que le tableau catalogué Craesbeek (n° 97) au Louvre n'est pas de Craesbeek, mais d'Adriaan Brouwer. Et voici ses raisons, comme il dit : « Premièrement, l'homme à grand chapeau, dont on fait le portrait, et qui tient de la main droite un pinceau, est Frans Hals. On peut le comparer au portrait authentique de Hals, peint par lui-même, de grandeur naturelle et en

pied, près de sa femme; musée d'Amsterdam, n° 97. Ce sont les mêmes traits, c'est la même tournure cavalière. Immerzeel donne, en tête de la biographie de Hals, un petit portrait gravé je ne sais d'après quelle peinture, et qui rappelle encore l'homme du tableau de Paris. Van Dyck aussi n'a-t-il pas laissé de Hals un portrait gravé par D. Coster? Je n'ai pas cette gravure sous la main ni dans le souvenir, mais on peut également la consulter.

« S'il était établi que l'homme dont on fait le portrait est Frans Hals, le tableau ne pourrait pas être de Craesbeek, qui sans doute n'a jamais quitté Anvers pour aller chercher Frans Hals à Haarlem.

« Secondement, et pour moi c'est la raison décisive, plusieurs parties de la peinture du Louvre, expression, touche, combinaison du coloris, accusent le style et la pratique de Brouwer, notamment « l'homme debout, qui chante en s'accompagnant de la guitare, » et presque tous les fonds. Cet homme qui braille ressemble tout à fait à une des figures du tableau de la collection Steingracht à La Haye, et beaucoup à une des figures de la *Compagnie de paysans*, de Bridgewater Gallery à Londres. Je demanderai, en outre, qui a jamais vu de Craesbeek une peinture aussi distinguée, aussi spirituelle, aussi légère, aussi harmonieuse que la peinture du Louvre. Craesbeek, même dans ses meilleures productions, est toujours un peu lourd et un peu commun. Il *boulange* sa pâte grossièrement, par plaques, et son ami Brouwer ne lui a jamais communiqué le secret qu'il avait, de fondre les tons et de dégrader les ombres avec une délicatesse exquise, car Brouwer est aussi fin coloriste qu'Adriaan van Ostade, et il entend le clair obscur aussi bien que Pieter de Hooch.

« Troisièmement, il faudrait voir si l'homme « assis devant le chevalet et qui regarde de côté un verre de vin » peut être Craesbeek. Il ne ressemble guère au seul portrait de Craesbeek que je connaisse : galerie d'Arenberg, à Bruxelles. Il y avait, en 1840, dans la galerie Schamp de Gand, n° 168, sous le titre : *Rubens à table*, autrement *le Petit Chaudron*, un tableau de Rubens, où l'illustre maître d'Anvers, s'amusant à imiter son ami Teniers, avait réuni précisément avec son propre portrait les portraits de Craesbeek et de Brouwer. Si l'on savait maintenant où est ce précieux tableau, on pourrait vérifier à qui de Brouwer ou de Craesbeek ressemble l'homme assis devant le chevalet, dans le tableau du Louvre.

« Enfin, toutes les traditions relatives à cette prétendue peinture de Craesbeek concordent à l'attribuer à Brouwer. Elle fut achetée, dit le catalogue de Paris, « comme une œuvre de Brouwer, » par M. d'Ange-

viller, qui s'y connaissait, et inscrite, au premier catalogue, en 1793, sous le titre de : « *Atelier de Brauwer peignant un portrait.* » On a prétendu ensuite qu'elle représentait « *Craesbeek peignant Brouwer, son maître et son ami.* » En combinant ces deux titres, on trouverait, suivant moi, le véritable : *Brouwer peignant son maître, Frans Hals.*

« Ce qui embarrasse le rédacteur du catalogue de Paris, c'est que « le personnage qui pose a, seul, le chapeau sur la tête, qu'il est habillé avec élégance, que le petit page, tenant l'épée, et les autres personnages sont dans une attitude respectueuse, etc. » Mais tout cela convient à merveille au maître de Brouwer, gentilhomme qui savait se faire *respecter* à l'estaminet et à l'atelier, où il ne se gênait pas pour battre ses élèves, qui portait galamment, un peu de travers, chapeau à plume et longue épée. On peut voir, dans le tableau d'Amsterdam, comme lui et sa femme sont costumés avec élégance ! Je crois même qu'il y a, dans les fonds du paysage, des pages qui tiennent ses chevaux... etc. »

⁂ La publication des Notes inédites de Mariette faite par nos collaborateurs, MM. de Chennevières et de Montaiglon, dans les *Archives de l'Art français*, en est arrivée à la lettre R. La livraison du 15 novembre dernier contient à la fois et l'article de Raimondi et le commencement de celui de Raphaël, deux articles, le second surtout, qui sont au nombre des plus importants de toute la publication. Nous y renvoyons nos lecteurs, et nous extrairons seulement ces quelques poésies réunies par les éditeurs à la suite de l'article des deux Rabel. Les trois premières se rapportent au père, qui était né à Beauvais et qui est mort en 1603.

AU SIEUR RABEL, PARANGON DE LA POURTRAITURE.

Mon Xeuxe, mon Timant, mon Parras, mon Apelle,
Bref, mon accort Rabel, pour tout dire en entier,
Puisque tu m'as offert un plat de ton métier,
Ta grâce me serrant au nœud de ta cordelle,
Ce mien vers t'apprendra qu'en la croupe jumelle
Les trois et les neuf sœurs tracent même sentier,
Et que toujours un don d'un don est héritier,
Bref, que toujours la grâce a la grâce auprès d'elle.
Il est vrai, mon Rabel, qu'au change tu perdras
Et qu'aus armes d'airain ton or tu changeras;
Mais aveugle est l'Amour; l'amour de frère à frère,
Comme est le poëte au peintre est chef de tout amour;

Ne vois donc de si près lequel doit de retour,
Car tout est d'Apollon des deus le commun père.

(*Le Phénix de Jean Édouard Du Monin PP.* à Monseigneur Charles de Bourbon. Paris, 1585, in-8°, p. 135 *verso.*)

Dépesche moy, Rabel, ce crayon désiré,
Des beautez de ma belle et dépeins moy sa grâce,
Son doux accueil, son teint, qui les roses efface,
Et ses yeux où l'Amour a ses dards retiré;

Dépeins moy ces cheveux dont l'or mesme est tiré,
Et ce beau front marbrin poli comme une glace,
Sa bouche de cinabre et les traicts de sa face
Et ces beautez qui font que j'ay tant souspiré.

Haste moy, mon Rabel, et fais que ce portraict
Ainsi que je le veux, soit incontinent faict;
Qu'un désir de paroistre à ce susject te pousse.

Dépesche le moy viste et le baille à De Leu;
Aussy bien ay je fait entre ses mains un vœu
D'en porter dessus moy l'image en taille-douce.

(Guillaume du Peyrat, *Essais poétiques*, Tours, 1593, *Amours*, livre Ier, sonnet 139.)

SONNET A JEAN RABEL, PEINTRE, SUR UN LIVRE DE FLEURS QU'IL AVAIT PEINTES.

1602 OU 1603.

Quelques louanges nompareilles
Qu'ait Apelle encore aujourd'hui,
Cet ouvrage plein de merveilles
Met Rabel au-dessus de lui :

L'art y surmonte la nature,
Et, si mon jugement n'est vain,
Flore lui conduisoit la main
Quand il faisoit cette peinture.

Certes il a privé mes yeux
De l'objet qu'ils aiment le mieux,
N'y mettant point de Marguerite;

Mais pouvoit-il être ignorant
Qu'une fleur de tant de mérite
Auroit terni le demeurant? (*Poésies de Malherbe.*)

Les deux vers de Jean de Schelandre :

Ingenieux Rabel, de qui la docte main
Ne le céda jamais au Tempeste Romain, etc.,

se rapportent à Daniel Rabel, comme aussi ce quatrain du *Cabinet* de Scudéry (Paris, Courbé, 1646, in-4°, p. 195) :

DES OYSEAUX PEINTS EN MINIATURE PAR RABEL.

Ces oyseaux que je voy paroistre,
O Rabel, te vont signaler !
Mais que l'on ferme la fenestre,
Car je crois qu'ils s'en vont voller.

⁂ Pierre Guillebaud, religieux feuillant sous le nom de Pierre de Saint-Romuald, donne de précieux renseignements sur deux cabinets d'amateurs d'art, dans son *Trésor chronologique et historique* (Paris, Ant. de Sommaville, 1647, 3 vol. in-fol.) « On remarque encore aujourd'hui plusieurs originaux des ouvrages que ces deux excellents hommes ont faits, dit-il, en parlant des chefs-d'œuvre de Michel-Ange et de Raphaël (t. III, p. 633). J'en ai vu quelques-uns dans cette commune patrie de toutes les nations (c'est ainsi que les jurisconsultes appellent Rome) et assez d'autres dans Paris, particulièrement dans l'agréable cabinet de messire Claude Maugis, protonotaire du Saint-Siége apostolique, conseiller et aumônier du roi et de la reine-mère, et abbé commendataire de Saint-Ambroise de Bourges, l'un des plus curieux de ce siècle. Il me faudroit employer beaucoup de temps si je voulois décrire ici par le menu les livres des arts et des sciences, les vases, les camayeux, et les figures tant d'hommes que d'autres animaux, les uns en relief et les autres en plate peinture, soit d'or, d'argent, d'ivoire, de bronze, d'albâtre ou de marbre, qui se voyent dans ce précieux cabinet; il me suffit d'exprimer, en général, qu'on les y voit en si grand nombre, et le tout agencé et ajusté avec un si bel ordre, et avec tant de proportion, qu'on diroit que les Muses et les Grâces, ou pour mieux dire la Nature et l'Art ont disputé ensemble à qui leur donneroit plus de jolivetés et d'agréement. Pour moi, je pense que plusieurs princes imputeroient à grande gloire d'avoir de si rares et si exquises pièces dans leurs cabinets. »

Voici un autre cabinet d'objets d'art, non moins riche et non moins célèbre, dont la ville d'Aix a du moins conservé le souvenir. « C'est en cette ville, dit Pierre de Saint-Romuald (t. III, p. 869), où le sieur Bo-

rilly, qui en étoit citoyen et secrétaire de la chambre du roi, avoit un cabinet où se voyoit l'assemblage de toutes les plus belles raretez qu'il avoit pu recouvrer, soit pour de l'argent ou par amis. Il y conservoit entre autres choses un Cyclope embaumé, qui avoit vécu neuf mois et auquel on avait conservé sans artifice l'œil entier. Puis, un Basilic, deux Remores; trois corps desseichés, de terre cuite, d'environ trois aunes de longueur, tous trois de différente posture, et si bien ressemblants à un corps que les vers mangent, qu'on pensoit voir le naturel. Outre cela six vieux tableaux faits par les plus excellents maîtres des siècles passés et présents, comme par exemple par Michel-Ange, par le Titian, par Lucas, par Basan, par Caraminge, par Rubens, par Bandinelli, etc. Puis, le verre du roi René, fait à l'antique, haut d'un grand pan, au fond duquel se voyoient peints un Sauveur et une Magdelaine, avec ces mots au pied qui est fort épais : *qui ben beura*, *Dieu veia*, et ces autres au bord du même verre : *qui ben beura de toute son halena*, *verra Dieu et la Magdalena;* et enfin le baudrier bénit que le roi Louis XIII avoit à son sacre, et qui lui en avoit fait don, étant allé voir son riche et rare cabinet (ainsi les princes Ernest et Albert d'Autriche alloient quelquefois voir celui d'Abraham Ortelius dans Anvers, au rapport d'Aubert Miré); c'est pourquoi il l'avoit fait peindre avec ce vers à l'entour :

Totus me videat, gestet, miretur et orbis. »

⁂ Les *Mémoires secrets* de Bachaumont, qui contiennent tant de renseignements précieux sur l'histoire des arts et des artistes pendant vingt-six années du dernier siècle, enregistrent, à la date du 24 décembre 1686, un des premiers essais qu'on ait faits en France des procédés en usage pour transporter sur toile des tableaux exécutés à fresque :

« Dans l'ancien hôtel de Choiseul, rue de Richelieu, il y avoit une galerie de soixante-cinq pieds et demi de long, sur vingt-un et demi de large, décorée d'un superbe plafond peint en huile par *la Fosse*. En démolissant l'hôtel, c'étoit le cas d'employer les procédés connus pour conserver ce chef-d'œuvre : on l'a enlevé par parties, on les a remises sur toile; elles n'ont nullement souffert et l'on assure qu'elles pourroient se réunir avec plus de facilité qu'on ne les a détachées. C'est ce qui fait aujourd'hui la curiosité des amateurs.

« Le sujet représente l'Assemblée des dieux, au moment où Minerve sort tout armée du cerveau de Jupiter : il est exécuté avec tant de supériorité, qu'il a toujours excité l'admiration des connoisseurs. C'est, sans contredit, le plus bel ouvrage de la Fosse ; il réunit à la vigueur de son

coloris, le mérite d'être dessiné plus correctement et de présenter des formes plus agréables que ses autres productions. Il a de plus un avantage éminent; c'est que la couleur en est si brillante, qu'elle se soutient avec l'or et les meubles les plus riches; ce qui arrive rarement aux ouvrages des grands peintres. En un mot, c'est un des plus beaux et des plus grands monumens de l'art, un modèle du genre, qui sera toujours précieux aux artistes. »

⁂ On a commencé des fouilles sur le terrain où était le théâtre de Bacchus, au sud de l'Acropole d'Athènes. Le journal grec, *l'Espérance*, donne les détails suivants sur ce théâtre qui pouvait contenir, selon le témoignage de Platon, 60,000 spectateurs :

« Toute la partie qui s'étend au sud de l'Acropole, au delà du théâtre d'Hérode, appelée Διονυσιακόν, comprenait, en dehors du théâtre de Bacchus, trois temples consacrés à ce même dieu. L'un de ces temples, le plus ancien, était contigu au théâtre; le second était placé dans la grotte même qui est au pied de l'Acropole. C'est Thrasylle de Décélée qui, chorége vainqueur, orna, dit-on, ce temple par des portiques et des architraves en marbre du Pentélique. L'emplacement entier était couvert de divers *ex-voto* des choréges, lesquels consistaient en trépieds placés sur des colonnes ou sur des statues, et sur des bases à trois figures. Il y avait, en outre, des statues représentant des dieux et des satyres, entre autres le Satyre de Praxitèle, appelé, à cause de sa perfection, *le fameux*. C'est aussi dans ce lieu qu'a été découvert, il y a quelque temps, le Satyre qui se trouve actuellement déposé dans le temple de Thésée. Puis venaient les portraits des poëtes, tels que Ménandre, Eschyle, Sophocle, Euripide et autres. Le déblai du théâtre de Bacchus et de ses environs, poussé vers la partie occidentale, ferait découvrir le portique d'Eumène, qui, en guise de chaîne, reliait le théâtre de Bacchus à l'Odéon d'Hérode, savoir la poésie à la musique. Dans le même endroit l'on pourra découvrir le tombeau de Talus, neveu de Dédale, le monument de sa mère, la Perdix, qui fut érigé par les Athéniens auprès du tombeau de son fils, en mémoire de sa douloureuse mort; enfin l'ancienne rue qui menait du théâtre à l'Acropole et par laquelle Pausanias y monta. »

⁂ On lit dans la *Gazette des Tribunaux :* On connaît l'histoire de ce peintre qui, n'ayant pu obtenir le payement d'un portrait fait par lui, peignit des barreaux sur le tableau et mit cette inscription au-dessous de la figure de son modèle : *En prison pour dettes*. Un cas analogue vient

d'amener un débat judiciaire à l'audience des référés. Voici dans quelles circonstances.

Le hasard avait assorti comme voisins de campagne, à Besons, près Paris, M. Frédéric V***, architecte, alors en villégiature avec sa femme et sa jeune fille, et les époux B***.

Madame Léon B*** s'occupe de sculpture, et elle fit, spontanément ou sur invitation, c'est là la question du procès, le buste de madame V*** et de sa fille. L'œuvre parachevée et offerte à la destinataire, celle-ci offrit un bijou ou cadeau pour tout payement. Madame Léon B*** refusa et demanda une somme de 500 francs comme prix de son travail. Puis, sur le refus des époux V*** de satisfaire à ses exigences, elle apporta le buste à la vitrine de MM. Bisson frères, marchands de tableaux, rue des Capucines, après avoir mis une chaîne de forçat au cou de la dame représentée et cette légende au bas : « *Mère, où sommes-nous? — En prison pour dettes, mon enfant ; les dentelles sont si chères!* » *Signé :* Madame Léon B***. Bientôt averti de cette exhibition scandaleuse, M. Frédéric V*** se présenta chez MM. Bisson frères, assisté de M. Boulet, huissier, et de M. Gronfier, commissaire de police. Après avoir fait constater les faits rapportés ci-dessus, M. Frédéric V*** fit assigner en référé madame Léon B***.

Me Albert Bochet, avoué du demandeur, a prié M. le président de remarquer que le buste était la ressemblance exacte de madame V*** ; suivant lui, il y avait à la fois convenance et urgence à le faire enlever de la vitrine des sieurs Bisson, où il n'aurait jamais dû être exposé.

Me Eugène Audoin s'est présenté pour madame Léon B***; il a allégué que sa cliente, justement mécontente des refus de M. et madame Frédéric V***, avait cependant retouché à diverses reprises le buste, qui ne représentait plus qu'une dame enchaînée avec son enfant.

M. le président Benoît-Champy a ordonné que le buste serait enlevé et déposé, hors de la vue du public, dans les magasins de l'hôtel des commissaires-priseurs, jusqu'à ce qu'il eût été statué par justice sur le principal, tous droits des parties réservés.

⁂ Les fresques exécutées par M. G. de Kaulbach, dans le grand escalier du musée de Berlin, *Moïse*, *Solon*, *la Fable*, *l'Histoire*, *la Peinture*, *l'Architecture*, *Vénus*, *Homère*, *les Grecs*, etc., ont été gravées et viennent d'être publiées à Berlin en un magnifique album. Les gravures de la célèbre *Bataille des Huns* et des *Croisades* paraîtront prochainement dans la même série.

⁂ M. Ingres a fait don à la Comédie-Française d'un tableau représentant Louis XIV invitant Molière à partager son repas. Cette précieuse peinture est destinée à orner le foyer du théâtre.

⁂ Le buste de madame Delphine de Girardin, par M. Lévêque, a été placé dans le foyer de la Comédie-Française.

⁂ On annonce, pour la fin de février, la vente à Paris d'une collection de tableaux appartenant à un amateur hollandais, tableaux de choix, au nombre seulement d'une quarantaine. La plupart sont de l'école hollandaise; il y a cependant quelques italiens bien authentiques et d'une grande importance : une *Sainte Famille*, de Ridolfo Ghirlandajo, l'ami de Raphaël ; une superbe *Madone*, du Pontormo; un *Saint Charles Borromée guérissant les pestiférés*, par Agostino Carracci, tableau gravé; un paysage de Salvator Rosa, première qualité du maître; une *Sainte Famille*, de Vivarini; une *Vierge*, de Carlo Dolci, etc. Parmi les hollandais, on cite Wynants, Jacob Ruysdael, Willem Van de Velde, Rembrandt, Jan Steen, Van Goyen, Van Berghen, Berkheyden, Hughtenburg, etc.; parmi les flamands, Van Uden et Teniers, Jordaens, Craesbeek, etc., etc. Nous reparlerons de cette collection d'après le catalogue qui en sera publié prochainement.

⁂ Un riche amateur de tableaux, M. Van den Berghe, de Bruxelles, vient de mourir. Il laisse une nombreuse collection de tableaux modernes, des écoles belge et hollandaise, et aussi de l'école française. On dit que cette collection sera vendue, cet hiver, aux enchères publiques.

⁂ M. Jacques-Jean-Marie-Achille Deveria, né à Paris le 6 février 1800, vient de mourir. Il avait été élève de Lafitte et de Girodet. Il débuta au Salon de 1822 par des dessins d'après des tableaux ou des gravures célèbres. Il a produit beaucoup de peintures, d'aquarelles, de dessins, de lithographies. Il était, depuis 1849, attaché au Cabinet des Estampes de la bibliothèque Richelieu.

⁂ M. Hippolyte Garneray, fils et frère de peintres assez connus, peintre lui-même, est mort à Paris, le 7 janvier, à l'âge de soixante et onze ans.

⁂ M. Émile Seurre, statuaire, ancien lauréat de l'Académie des

Beaux-Arts, est mort le 10 janvier dans sa soixantième année. M. Émile Seurre, frère de M. Seurre aîné, membre de l'Institut, était l'auteur de la statue gigantesque qui surmonte la colonne de la place Vendôme.

⁂ M. Agricola, peintre, président de l'Académie de Saint-Luc et directeur de la galerie de peinture du Vatican, est mort récemment, à l'âge de soixante-cinq ans.

⁂ Le 20 décembre 1857, est décédé, à Bruxelles, M. Tasson père, professeur d'architecture à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles, où il exerçait cette fonction depuis 1811.

Ventes publiques. — On annonce pour les mois prochains quelques belles ventes d'estampes, parmi lesquelles on cite les ventes d'Henneville et Forster; mais, jusqu'ici, ce qu'on a vendu est médiocre. Les maîtres français du milieu du XVIIIe siècle sont ceux qui paraissent le plus en faveur aujourd'hui : Lancret, Pater, Baudouin, Larmessin, Watteau, Surugue, Moreau jeune, Saint-Aubin; et, de ces maîtres, on recherche avant tout les sujets gracieux. Des épreuves, même très-faibles, de ce genre de composition, atteignent des prix comparativement élevés. Il y a certainement de très-jolies choses faites par ces graveurs, mais tout n'est pas bon : il faut savoir choisir, et l'engouement ne choisit pas. Voici l'analyse des ventes d'estampes faites depuis deux mois.

⁂ Le docteur Rigollot, d'Amiens, correspondant de l'Institut et archéologue distingué, avait commencé à écrire une Histoire des arts du dessin et, comme objet d'étude, il formait en même temps une collection d'estampes qui eût été très-remarquable, dit la notice, si la mort lui avait permis de l'achever. Cependant, si nous en jugeons par les pièces qui ont été vendues, M. Rigollot avait encore beaucoup à faire pour avoir une collection de gravures. Les épreuves, en général, sont très-faibles, ou d'un état qu'on ne prend plus la peine de décrire. Ainsi, des Marc-Antoine ont été vendus 2 fr. Je ne doute pas que le temps n'eût singulièrement modifié cette collection, c'est ce qui arrive à tout amateur qui commence, et M. Rigollot n'aurait pas échappé à cette règle générale, mais la mort ne lui a pas permis de choisir. Voici quelques prix, je prends les plus beaux :

La Grande Fortune, d'Albert Dürer, 11 fr. Le *Portrait de Jacques-Au-*

gustin de Thou, par Morin, 15 fr. 50. *La Poésie*, par Marc-Antoine, 23 fr. La *Jeune Femme entre deux hommes*, du même, 13 fr. Le reste ne vaut pas la peine d'être cité.

⁂ Dans la vente d'une collection de portraits d'artistes, on a remarqué un portrait de mademoiselle Guimard, la célèbre danseuse, beau pastel de grandeur naturelle, qui a été vendu 31 fr. Un portrait de Bressant, par E. Lorsay, aquarelle encadrée, vendue 40 fr. Un buste de mademoiselle Rachel, en plâtre stéariné, grandeur naturelle, par Pollet, sculpteur belge : ce buste est sur un piédestal formé d'une colonne tronquée, en stuc, 41 fr. C'est M. Vignères qui a fait cette vente ainsi que les suivantes.

⁂ La vente des estampes appartenant à M. R. a été surtout remarquable par les prix qu'on a donnés pour les pièces d'ornement. Cependant il y avait aussi d'autres gravures : ainsi *le Midi*, *le Soir*, *la Nuit*, trois pièces par de Ghendt, d'après Baudouin, ont été vendus 36 fr. 50. *Le Fruit de l'amour secret*, par Voyez, d'après le même Baudouin, 14 fr. 50. *Jésus-Christ et la Samaritaine*, par Hans Sebald Beham, a été vendu 66 fr. : le monogramme était arraché. *La Vie de la Vierge*, par Callot, en quatorze pièces, belles épreuves, a été vendu 13 fr. *Le Grand Martyre de saint Laurent*, qu'on attribue à Callot, mais que M. Meaume, dans le catalogue de l'œuvre de ce maître, assure n'être pas de lui, a été vendu 10 fr. : l'épreuve était avant le fond et portait la signature de Mariette. *La Famille du Satyre*, par Albert Dürer (Bartsch 69), vendu 35 fr. *Le Cavalier de la Mort* (B. 98), belle épreuve, 49 fr. *L'Enfant prodigue*, par J. de Ghein, d'après C. Van Mander, épreuve en deux feuilles réunies, 25 fr. *La Petite Fille au chien*, par Porporati, d'après Greuze, épreuve avant l'adresse, 18 fr. *Portrait de Martin Luther*, par Daniel Hopfer (B. 86), vendu 14 fr. *Portrait de Marie Stuart*, par Houbraken, épreuve avant la lettre, 12 fr. 50. *Le Carnaval à Venise*, par P. de Iode, d'après Pozzorato, 12 fr. *Les Quatre Éléments*, par B. Audran, d'après Lancret, 25 fr. *Mars et Vénus*, par Lucas de Leyde (B. 137), vendu 15 fr. 50. *Jupiter et Léda*, d'après Michel-Ange, 13 fr. 50. *Le Couronnement de Voltaire*, par Gaucher, d'après Moreau le jeune, superbe épreuve, 10 fr. *Le Désir de plaire*, par Surugue, d'après Pater, 10 fr. *Entretiens amoureux*, par Liotard, d'après Watteau, 10 fr. 50.

Ce sont surtout les ornements qui, dans cette vente, ont atteint des prix qu'on n'avait pas vus jusqu'ici. Vingt-six pièces, par Berain, *chemi-*

nées accolées, panneaux d'ornements et serrurerie, ont été vendus 174 fr. Quatre-vingt-deux pièces de J.-C. Lafosse, *vases antiques, fontaines, encensoirs, calices, flambeaux et girandoles*, 207 fr. Douze pièces, par A. Lair, *frises et panneaux*, 27 fr. Six pièces, par Queverdo, *arabesques*, 31 fr. Seize pièces, par Ransop, *lits divers*, 34 fr. Trente-six pièces d'après Schubler, *attiques, corniches, tables, bureaux*, 55 fr.

⁂ On sait que les premiers essais de la gravure en couleur ont été faits par Lastman, peintre hollandais, né en 1584, mort en 1649, et qui fut le maître de Rembrandt ; après lui, Le Blond, peintre allemand, améliora ce que Lastman avait fait, mais il ne put réussir complétement ; plus tard, Gauthier, Marseillais, obtint des résultats plus satisfaisants ; puis vint la famille Dagoty, ensuite Bonnet, Demarteau, Descourtis, Janinet, Lecœur, Debucourt. J'espère donner dans la Revue l'historique de ces travaux qui, à toute époque, ont eu le privilége d'attirer l'attention.

Une vente faite vers la fin de novembre, dans laquelle se trouvait une petite collection de ces planches en couleur, a montré qu'elles étaient encore accueillies favorablement par les amateurs de gravures d'aujourd'hui. Voici les prix des plus belles de ces planches.

Une Jeune Femme demi-nue, assise sur un lit, par Janinet d'après Boucher, épreuve sur papier bleu, a été payée 18 fr. 50. Un *Buste de jeune femme tenant un panier de fleurs*, d'après Boucher, par Janinet, imitation parfaite du pastel, 44 fr. *La Toilette du matin*, par Janinet, d'après Beaulier, 14 fr. 50. *Trois Bacchantes ivres*, dont l'une tient un thyrse, pièce à la manière du crayon, par Boucher, 24 fr. *Vénus couronnée par les Amours* et *Vénus désarmée par les Amours*, deux pièces, par Demarteau, 27 fr. *Vénus couchée*, par Demarteau, d'après Boucher, 17 fr. 50. *L'agréable Négligé*, par Janinet, d'après Baudouin, et *l'agréable Paysanne*, par le même, d'après Saint-Quentin, épreuves avant la lettre, 58 fr. *Amours faisant la toilette de Vénus*, d'après Boucher, 20 fr. *La Comparaison*, d'après Lawrence, 30 fr. *L'Aveu difficile*, d'après le même, 30 fr. *Mademoiselle Duthé*, d'après Lemoine, portrait rare, 31 fr. *Heur et malheur ou la Cruche cassée*, par Debucourt, 25 fr. *La Noce au château*, par le même, 105 fr. *L'Oiseau ranimé*, 37 fr. *Portrait du duc d'Orléans*, 21 fr. Ces deux dernières pièces sont aussi de Debucourt.

Il y avait dans la même vente quelques autres pièces dignes d'être citées. *Le Florentin à la chasse*, par de la Belle, 21 fr. *La Pourvoyeuse*, gravée par Lépicié, d'après Chardin, 13 fr. *L'Économe*, par Lebas, d'après Chardin, 12 fr. *Le Négligé du matin*, d'après le même, 14 fr. *La Vierge*

donnant le sein à l'enfant Jésus, par Albert Dürer (B. 36), vendue 38 fr. *L'Enlèvement d'Amymone* (B. 71), vendu 25 fr. *La Vierge couronnée par un ange* (B. 37), vendu 19 fr. *La Fuite en Égypte*, par le comte de Goudt, 20 fr. On sait que l'œuvre de ce graveur amateur ne se compose que de sept pièces. *Deux Jeunes Femmes endormies dans un paysage*, gravées par Hémery, d'après Lebel, épreuve avant la lettre, 36 fr. *Portrait de la duchesse de Bourbon*, avec un entourage de fleurs, par Le Beau, épreuve avec l'adresse du graveur, 26 fr. *La Promenade*, par Lucas de Leyde (B. 144), vendu 21 fr. *Le Peseur d'or*, par Rembrandt (B. 281), épreuve terminée, sur papier du Japon, 68 fr. *La Chasse au lion*, par le même, épreuve avec le fond sale, 15 fr. *Jésus devant le grand prêtre*, par Martin Schôngauer (B. 11), vendu 59 fr. *La Perspective*, gravée par Crespy, d'après Watteau, 34 fr. *L'Ile enchantée*, gravée par Le Bas, d'après le même, 30 fr. On a vendu aussi quelques ornements. Un *plafond* par Oppenor a été vendu 13 fr.

⁂ Le 30 novembre M. Vignères vendait quelques estampes, des dessins anciens et quelques belles gouaches. Dans les estampes je citerai seulement le portrait de Colbert, marquis de Croissy, par Edelinck, d'après Rigaud; il a été vendu 22 fr. *La Laitière*, gravée par Levasseur, d'après Greuze, 17 fr. *Le Printemps*, *l'Été*, *l'Automne*, *l'Hyver*, en deux pièces, d'après Lancret, 34 fr. *Le Coucher de la mariée*, par Moreau jeune, d'après Baudouin, 52 fr. Les deux charmantes estampes gravées par Courtois, sur les dessins de Saint-Aubin, *la Promenade des remparts de Paris* et *le Tableau des portraits à la mode*, ont été vendues 72 fr. Très-belles épreuves. Ces pièces ne portent pas de date, mais elles sont de 1767. *Le Portrait de Louis XIV*, par Van Schupen, 21 fr. Enfin, *Louis XIV mettant le cordon bleu au duc de Bourgogne*, par Larmessin, d'après Watteau, 37 fr.

Dans les dessins, une aquarelle de Van Huysum, *Vase de fleurs avec un nid d'oiseaux*, a été donnée pour 24 fr. Elle provenait du cabinet Piks. Une belle aquarelle de Moucheron a été vendue 38 fr. Une aquarelle d'Ostade, *Buveurs causant avec une femme*, vendue 100 fr. Elle venait du cabinet Hoffmann. Une *Marine*, attribuée à Ruysdael, aquarelle, vendue 70 fr. Un dessin au bistre, de Zucchero, *le Mariage de la Vierge*, 30 fr. Les gouaches ont surtout attiré l'attention des amateurs : la plupart étaient d'une finesse extraordinaire, et très-bien conservées. Une *Sainte Famille*, de Rottenhamer, très-jolie composition, d'un beau coloris, sur vélin, petite pièce de moins d'un décimètre carré, a été vendue 76 fr.

Un paysage de Dietz, 42 fr. Un paysage par Agricola, sur vélin, 49 fr. Deux *Vues des bords du Rhin*, par Rademaker, 30 fr. Enfin, un dessin indien, représentant un Faquir, 62 fr.

Tableaux. — Le 1er décembre, on a vendu les tableaux provenant du cabinet de M. L. Il n'y avait rien de passable, et les prix ont été à l'avenant; une *Vue de l'hôtel des Invalides*, vers 1760, par de Chavannes, a été vendue 166 fr. Un Paysage, attribué par l'expert à Albert Cuyp, 225 fr. Un autre Paysage, attribué à Michel Carré, 260 fr. Un Paysage avec moulin à vent et chute d'eau, attribué à J. Ruysdael, 85 fr. Une *Cuisine flamande*, dans laquelle une vieille femme est occupée à faire des crêpes, et autour d'elle des enfants attirés par l'odorat, dit la *notice*, par Tilborg, 149 fr. Un charmant petit tableau de M. Charles Ransonnette, représentant une *Vue prise à Saint-Maur*, n'a été vendu que 35 fr. Il a été sacrifié à son entourage.

⁂ Dans la vente après décès de M. R., on a vendu un petit tableau de Demarne, assez joli, *la Foire de Guibray*, pour 465 fr. Dans la même vente il y avait un tableau que l'expert donnait comme étant de Philippe de Champagne, dont il demandait 30 fr. N'est-ce pas ridicule d'attribuer à Philippe de Champagne un tableau dont on demande 30 fr., et qui n'a pas même atteint ce misérable chiffre? Il a été vendu 23 fr.! On ne peut trop dire aux personnes éloignées, que les prix de ces sortes de vente ne signifient absolument rien, et ne s'appliquent en aucune façon aux véritables œuvres des illustres artistes cités par MM. les experts. Un *Salon de Versailles*, dans lequel la reine Marie Leczinska est entourée des enfants de France, par Largillière, tableau un peu froid, a été vendu 610 fr. Un tableau, que l'expert attribuait à Pierre Mignard, qui n'était pas de ce maître, mais qui était très-satisfaisant, a été vendu 185 fr.; l'expert en demandait 400 fr. Il représentait la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et entourée d'anges. Les dimensions de ce tableau ont nui à ses qualités. Pourquoi ces tableaux de piété ne vont-ils pas orner les églises de nos petites villes où ils seraient très-bien placés, puisque, dans nos appartements, exigus jusqu'à l'incommodité, nous ne pouvons plus mettre que des tableaux qu'il faut regarder avec un microscope. J'en dirai autant d'une *Assomption de la Vierge*, par un peintre de l'école de Casti, vendue 16 fr., et d'une *Madeleine en prières*, entourée d'anges, de François Mola, vendue 51 fr.; et cependant ce dernier tableau était entouré d'une très-belle bordure sculptée. Un Paysage de Louis Verwée

a été vendu 600 fr. Voici comment le catalogue annonce ce tableau : *Grand et beau paysage avec rade sur laquelle des villageois conduisent des animaux.*

⁂ M. Pillet, le commissaire-priseur des belles ventes d'objets d'art, faisait, le 4 décembre, la vente des tableaux d'un amateur hollandais, le baron Stienstra. On y remarquait les noms des artistes les plus distingués, J. Ruysdael, D. Teniers, L. Backhuisen, J. Wynants, Van Huysum, Gérard Dov, les Mieris, I. Van Ostade, Rembrandt, A. Van de Velde; malheureusement il n'y avait que les noms; les amateurs ne s'y sont pas trompés. On dit que les tableaux ont été retirés en grande partie; cela prouve que le propriétaire a foi dans ses attributions, mais il n'a pu faire passer sa conviction dans l'esprit des acheteurs, qui sont restés froids. Voici cependant quelques prix; je prends les attributions telles que le catalogue les donne. Le tableau qui a obtenu le prix le plus élevé est un tableau de Guillaume Mieris, daté de 1691 et signé; mais qui ajoute foi aujourd'hui aux signatures de tableaux? Il représente *un riche Seigneur revenant de la chasse*, à cheval et entouré de valets : ce tableau a été vendu 1,500 fr. Un tableau de J. Ruysdael, également signé, représentant une *Vue des blanchisseries des environs de Harlem*, a été vendu 800 fr. Un tableau de J.-B. Weenix, *Gibier mort*, vendu 630 fr. Un *Portrait de femme âgée*, par Rembrandt, 625 fr. Où étaient donc les amateurs des œuvres de Rembrandt, ceux qui payent 3,000 fr. une estampe de ce maître et qui se félicitent de leur acquisition ? Que vous dirai-je encore : un Ostade, à 300 fr., avec les frais! un Jan Steen, à 400 fr. ! un Gérard Dov, à 500 fr. ! un *admirable* Van de Velde à 300 fr. ! deux admirables Van der Werff pour 460 fr.! Les prix montrent bien que de pareils tableaux ne se discutent pas : s'ils étaient véritables, il y a vingt marchands à Paris, qui, à défaut d'amateurs, donneraient d'un seul d'entre eux ce que l'on a obtenu de tous, et feraient encore une excellente affaire. Il y avait 49 numéros, et la vente a produit 14,179 fr. C'est en moyenne à peu près 300 fr. par tableau.

⁂ Il y avait, le 9 décembre, une petite vente dont je ne parlerais pas, car elle ne le mérite sous aucun rapport, s'il n'y avait pas eu un tableau fort curieux, tableau historique et caricature en même temps, attribué par l'expert à Corneille de Vos. Je laisse l'attribution de côté. Le catalogue annonce que ce tableau représente *les Sept provinces des Pays-Bas se disputant le pouvoir*. On voit sept femmes, les unes avec des vêtements

de luxe, les autres habillées comme des femmes du peuple, se disputant une culotte. Quatre de ces dames tirent la culotte de différents côtés, une autre est renversée, et les deux dernières sont tenues à distance par la véhémence de la querelle. A droite, à l'écart, on voit un homme privé du vêtement que les femmes se disputent, et s'éloignant d'un air piteux. Ce tableau a été vendu 116 fr.

⁂ La plus belle vente d'objets d'art qu'il y ait eu en cette saison a été sans contredit celle des tableaux et curiosités de madame la duchesse de Raguse. Elle a surtout été remarquable par les prix relativement élevés obtenus pour les tableaux de quelques peintres de l'Empire, que la mode avait dédaignés jusqu'ici, quoique plusieurs d'entre eux aient fait de bien jolies choses. Dans cette vente, on a vu reparaître des tableaux de Boilly, Leprince, Taunay, Demarne, Granet, le baron Regnault, Van Spaendonck, et ils y ont paru sans désavantage. Un *Intérieur de chambre à coucher*, par Boilly, tableau dont la composition rappelle *le Verrou* de Fragonard, a été vendu 830 fr. Une *Fête de village au temps de Louis XVI*, par J.-B. Leprince, vendu 1,165 fr. *Le Marchand d'esclaves*, par le même, daté de 1778 et signé, 730 fr. Une *Foire aux bestiaux*, par Demarne, 555 fr. *La Bénédiction des troupeaux*, par Taunay, 695 fr. *Un Hôpital militaire*, par le même, 535 fr. Un Vase de fleurs sur un socle, avec bas-reliefs, par Van Spaendonck, 2,450 fr. *L'Hôtellerie*, par Swebach, 770 fr. *Le Départ*, par Loutherbourg, d'une très-belle couleur, 795 fr. Une *Scène de tempête*, par J. Vernet, 860 fr. *Les Baigneuses*, par le même, 800 fr. Ce tableau était probablement une répétition de celui qui a été gravé par Balechou, et qui se trouvait à la vente du duc de Choiseul, ou il a été vendu 5,950 fr.; puis revendu 5,100 fr., chez le prince de Conti, et ensuite 4,701 fr., à la vente Tonnellier, faite en 1783. Une *Tête de jeune homme*, par Greuze, 5,000 fr. C'est l'étude d'une des figures du tableau de *la Malédiction paternelle*. Une *Tête de jeune fille*, par le même 4,115 fr. Il y avait aussi une demi-douzaine de tableaux étrangers, dont Une *Vue d'un quai de la ville d'Amsterdam*, charmant tableau par Van der Heyden, vendu 5,700 fr., et un *Intérieur de la cathédrale d'Anvers*, par Peter Neefs, 505 fr.

⁂ La veille de Noël, on a vendu des tableaux par suite du décès de M. X. Pourquoi ce signe de l'inconnu, quand le nom de M. X., ancien auteur, n'était un secret pour personne? Il y avait dans cette vente quelques bons tableaux, et cependant ils ont été vendus à des prix très-bas. Deux

tableaux de J. Vernet, faisant pendant, signés l'un et l'autre, d'une très-belle qualité, l'un représentant *une Chute d'eau*, daté de 1779, et l'autre, *les Bords du Tibre*, avec la date de 1778. Ils ont été vendus ensemble 2,150 fr.; dans l'inventaire, ils avaient été évalués à 6,000 fr. Un *Buste de la Vierge*, par P. Mignard, bon tableau, a été vendu 1,000 fr. Deux tableaux d'Oudry, faisant pendant, *Chien de chasse et gibier mort*, — *Bécasse et canard sauvage*, ensemble 1,340 fr. Un tableau de Van der Meulen, représentant le Siége d'une ville sous Louis XIV, 715 fr. *Le Cabinet d'un antiquaire*, par Peter Boel, 600 fr. Ce sont surtout les dimensions de ces tableaux qui ont nui à leur vente.

⁂ Je terminerai ce compte rendu par une vente de tableaux modernes, vente bien réelle cette fois, ainsi que les prix le feront voir. Une *Cabane de pêcheurs*, par Isabey, 580 fr. Deux petits tableaux de Pinelli, faisant pendant : *le Langage des fleurs* et *l'Aveu*, ensemble 765 fr. Une *Entrée de bois*, par Troyon, 201 fr. *Souvenir de Douai*, par Ziem, 380. Une *Perruche*, par Diaz, 285 fr. *Rendez-vous de chasse*, par Alfred de Dreux, tableaux de couleurs très-désagréables, ensemble 566 fr. Un *Chasseur grec*, par Decamps, 405 fr. Un *Chasseur à l'affût*, par Andrieux, 335 fr. Enfin, un tableau de M. A. Bonheur, représentant des Moutons dans la montagne, a été vendu 245 fr.

F.

JOSEPH VERNET,

SA VIE, SA FAMILLE, SON SIÈCLE,

D'APRÈS DES DOCUMENTS INÉDITS.

(SUITE) (1).

VIII

« Je partis de Cette le 12e may 1757. J'arrivay à Toulouse le 16 ou je restay cinqs jours et j'arrivay à Bordeaux le 14 et j'avois 350 livres. — J'entray chez M. Pitard le 26 may au soir 1757. — » Ainsi s'exprime le Journal de J. Vernet.

Ici nous retrouvons Livio : l'arrivée à Bordeaux est pour lui l'aurore d'une vie nouvelle. Il entrait alors dans sa dixième année : son éducation, confiée jusque-là à de simples maîtres d'école qui lui ont mâchonné les éléments de la langue française, prend tout à coup un rapide essor. — « Mon fils a commencé à prendre laisson du latin de M. l'abbé de Montesquieu le 9e juin, veille de la Fête-Dieu. » — Triste fête, le latin! et celui de M. de Montesquieu encore! — Il serait intéressant de savoir le degré de parenté de ce latiniste au cachet avec l'auteur de *l'Esprit des lois*. — Mais quelques mois après c'est bien pis : adieu la liberté! adieu la vie vagabonde promenée du Forum romain à la Canebière, et du pont d'Avignon aux quinconces de Bordeaux! — « Mon fils est entré en pention au college des Jessuites le 5e octobre 1757. » — Décidément J. Vernet ne songe pas à faire de Livio un peintre.

L'Itinéraire demandait deux tableaux pour le port de Bordeaux «.... l'un seulement pour représenter, avec la ville, la prodigieuse quantité de bâtiments de toutes espèces et de toutes nations qui viennent y chercher nos vins, — et l'autre pour l'entrée de la rivière caractérisée par la tour de Cordouan. Si l'on n'établit pas une mer orageuse dans ce dernier tableau, il conviendra d'y comprendre un grand nombre de bateaux pescheurs. »

(1) Voir la livraison précédente.

— Mais la tour de Cordouan menait le peintre beaucoup trop loin : les bateaux pêcheurs lui paraissaient d'un mince intérêt. Fidèle à son système, J. Vernet prend terre au quai de Bordeaux. Dans le premier tableau, il se place aux salinières et regarde le Château-Trompette : dans le second il se place au Château-Trompette et regarde les salinières. Sur ce quai, moins bariolé que celui de Marseille, et empreint d'un caractère d'activité plus sage, se sont donné rendez-vous, comme de juste, toutes les connaissances de J. Vernet dont les *Livres de raison* ont conservé le souvenir. « M. Imbert, négociant aux Chartrons, » et possesseur d'une riche collection où il a donné place à trois tableaux de J. Vernet (1), préside à l'embarquement de ses vins, que va recevoir le navire de « M. Olivier Hope, négociant à Rotterdam, » ou celui de « M. Lefer, négociant français établi à Cadix, » tous deux souscripteurs aux estampes des Ports : ce dernier même ne partira pas de Bordeaux sans emporter un tableau de trois pieds, du prix de 750 livres. — Dans ce groupe où un jeune homme bien élevé fait la révérence à des dames, rien n'empêche de voir « M. Pic le cadet, » saluant les aimables filles du négociant anglais « Ansely ; » plus loin le banquier Feger passe en cabriolet devant la boutique où le libraire La Bottière mettra en vente les estampes de Cathelin et de Le Bas que J. Vernet lui envoie de Paris. Enfin, sur le premier plan s'avancent deux jésuites que Livio reconnaîtrait bien. — L'autre tableau nous introduit dans les jardins du Château-Trompette. « Gaulard, » le receveur général des Fermes, en fait les honneurs à la famille du peintre, avec « M. de Richon, conseiller au Parlement de Bordeaux, » « le marquis de Roally, » et « Morel Grand, secrétaire du Roi et receveur-général de M. l'Amiral. » Le commandant d'artillerie régale d'un tir de canon les visiteurs ; les abbés galants voltigent autour des dames et les fleurs du parterre tombent pour leur faire des bouquets. Plus loin, derrière la grille, s'étend la place Royale, et puis le quai : nous y rencontrerions, dans la foule des négociants affairés, d'autres amis de J. Vernet : « Vincent Liéneau, de la maison Liéneau frère et Guis, » grand collectionneur d'estampes, et « Journu, négociant et juge de la

(1) Deux de ces tableaux ont été gravés par Zingg, sous la direction de Wille, en 1759. Ce sont *la Pêche heureuse* et *l'Écueil dangereux*.

Bourse, » père de Journu-Auber, comte de Tustal, qui donna à sa ville natale le cabinet de son père, augmenté par ses soins, et devint ainsi le fondateur du musée de Bordeaux. M. Journu possédait de très-bons tableaux d'anciens maîtres et quelques peintures modernes. Le séjour de J. Vernet à Bordeaux fut pour lui une bonne fortune : il s'enrichit de quatre marines ou paysages, de la dimension de trois pieds, et du prix de six cents livres chaque (1).

A Bordeaux comme à Marseille J. Vernet se repose de travailler pour le roi en travaillant pour les particuliers. C'est là qu'il exécuta les cinq tableaux que lui avait demandés en 1756 le duc de Bridgewater, un des amateurs anglais qui achetèrent en 1796 la galerie du duc d'Orléans. — Des commandes importantes lui arrivent de Paris — : « Pour M. Lenoir quay de l'École à Paris, un tableau d'un pied dix pouces de large, sur un pied 4 pouces 3 lignes de haut, il doit reppresenter une marine au soleil levant avec une mer calme, quelques fabriques, quelque embarquement de marchandises, etc., et des figures en habbits levantin ou grecs, le tout doit etre d'un ton clair, guay et suave; le prix est de 600 livres que M. Gruer, receveur du Tabac à Bordeaux, doit me compter. » — « M. Roussel, fils du fermier-general, écrit-il encore, m'a demandé en son passage a Bordeaux en 1758 que je luy fasse des tableaux tant que je voudray, sujets, mesures, prix et temps a ma fantaisie... » — Le marquis de Voyer-d'Argenson, le fils de d'Argenson *la Bête,* honoraire-amateur de l'Académie de peinture, commande en 1758 quatre tableaux à cinquante louis pièce. — Mais la plus remarquable de toutes les commandes de cette époque est celle-ci : — « Pour M. le bailly de Fleury, un tableau de huits pieds de long qui doit representer son expedition de Tunis avec toutte la marine de Malte. Le prix est de 4,000 livres et il doit être fait dans l'espace de trois ans d'apresent, ce ( ) juillet 1758. » — Voilà J. Vernet aux prises avec l'histoire : comment s'en tira-t-il? Le tableau répondrait, si toutefois il existe encore. Mieux que les

(1) Sur Gaulard, Ansely et ses filles, voyez les *Mémoires de Marmontel.* Jacques La Bottière, imprimeur et libraire, mort en 1798, doit à divers ouvrages qu'il a publiés une sorte de célébrité, sanctionnée par la Biographie Michaud. Imbert, Journu, Liéneau, figurent parmi les amateurs de Bordeaux dans l'*Almanach des Artistes* de 1776.

Vues des ports de France, cette commande ouvrait à son talent souple et facile des horizons imprévus. Si J. Vernet eût suivi cette voie, on peut croire qu'il y aurait rencontré de nouveaux et plus éclatants succès : quel peintre de marines sut mieux grouper autour d'une action des figures vivantes et jeter le mouvement dans une foule? Mais le genre qu'il avait su créer suffisait au goût de l'époque, plus libertine que guerrière, plus éprise de philosophie que de gloire. Épier les baigneuses au coucher du soleil, jouir en société des plaisirs de la campagne, ou rêver seul au fond d'un frais vallon, s'attendrir sur un incendie, pleurer sur une tempête, le dix-huitième siècle n'en demandait pas davantage, et, grâce à J. Vernet, il se trouvait servi à point.

Au milieu de ces travaux multiples, un événement important vient traverser la vie de J. Vernet. C'est à Bordeaux qu'est né son second fils et le seul héritier de son talent, Carle, le peintre de chasses et de batailles. Voici, constatant sa naissance, le document authentique qu'a bien voulu m'adresser, sur ma simple demande, l'honorable archiviste de la mairie de Bordeaux : — « Copie de l'acte de naissance de Charles Horace, fils légitime de sieur Joseph Vernet, peintre du Roi, et de dame Virginie Parker, paroisse Saint-Rémy, parrain sieur Louis-François Vernet, frère du baptisé, marraine Rose Lombelli, né le 14 août 1758. » — Ainsi tombe d'elle-même la tradition qui prétend que J. Vernet, en quête d'un parrain pour son fils, s'adressa au premier crocheteur venu, lequel crocheteur aurait ensuite vieilli paisiblement au milieu des soins de la famille Vernet qui l'avait adopté. C'est Livio, on le voit, qui tint sur les fonts son petit frère. Toutefois le choix de la marraine a pu donner lieu à cette fable. En effet Rose Lombelli parait être la même que Anna Rosa, entrée au service de la famille Vernet le 6 mars 1747, c'est-à-dire l'année de la naissance de Livio : les cadeaux continuels de vêtements et d'objets de toilette, qu'elle reçoit à cette époque, nous font présumer qu'elle a été la nourrice du fils aîné de J. Vernet. Le payement de ses gages se continue sur les *Livres de raison* jusqu'en 1758, mais en 1759 Rosa est remplacée par une autre domestique.

J. Vernet a passé à Bordeaux plus de deux ans. C'est à Bayonne que l'appelle maintenant l'ordre de son itinéraire. Ici les *Livres de raison* deviennent encore plus explicites : à partir de

cette époque ils présentent la note quotidienne et détaillée des dépenses, c'est-à-dire, — puisque tout acte de la vie a pour corollaire un chiffre, — le journal complet des moindres actions de J. Vernet.

— « J'arrivay a Bayonne le 9e juillet 1759 a septs heures du matin. J'avois en arrivant 1,520 livres et j'ay commencé a occuper le logement de Made la veuve Duler le 10 au soir.

« Donné a l'auberge l'hotel St-Etienne, chez M. Faure, 6 livres.

« Port de mes effets de Bordeaux à Bayonne, 36 livres.

« De la doine (douane) au logis, 3 livres 10 s.

« Tabac et limonade, 1 livre.

« Chocolatiere, vergette, bourse à cheveux, etc., etc. »

Ailleurs il ajoute : — « J'ay commencé d'occuper le logement de M. Labat (1) le premier octobre 1759. — Ma femme et mes enfants arriva le dimanche au soir 21 octobre 1759. »

Arrivé seul avec son domestique de confiance, nommé Saint-Jean, J. Vernet n'a pas perdu son temps. — « Une partie au Boucaut (2) pour dessiner, » — « un pichenic (pique-nique) à la campagne de M. Desbicis (3), » — « une excursion à Biarritz, une promenade en mer; » — c'est ainsi qu'il prélude à ses tableaux en se familiarisant avec l'aspect des lieux qu'il doit peindre. Puis il cherche le meilleur point de vue : — « Donné en plusieurs fois aux Tillioles pour dessiner — 1 l. 04 s. » — « Etrennes au gardien du parc — 0 l. 12 s. » — Enfin il recueille les éléments de ses compositions : — « Donné à une Basquoise que j'ai dessiné — 1 l. 04 s. »

Une fois la famille réunie, — moins M. Parker, resté je ne sais où, — les plaisirs redoublent. Il y en a pour tous, petits et grands. A Livio un bel habit, une écritoire, une bourse à cheveux, et les *Aventures de Télémaque;* — à Carle, qu'on appelle *Charlot*, des jouets d'enfant, des fourreaux, — à tous deux la lanterne magique deux fois. — Aux père et mère les excursions à Biarritz, voyage à Saint-Jean de Luz, dîners chez Pascallon, comédie, visite à l'évêque, — sans oublier la chasse,

(1) Le maire actuel de Bayonne se nomme Labat.

(2) Nom d'un village des environs de Bayonne, situé sur le bord de la mer.

(3) M. l'abbé Desbicy, sous-bibliothécaire de l'Académie des sciences de Bordeaux (*Almanach des Artistes*, 1776), avait sans doute recommandé J. Vernet à son parent de Bayonne.

et les porteurs. Désormais les détails familiers abondent. J. Vernet a pris pour lui tout le souci du ménage : la signora Virginia lui en abandonne la direction. C'est lui qui note les moindres dépenses du logis : pas un sou ne sort de la maison sans qu'il l'enregistre. On pourrait, par l'analyse des *Livres de raison,* savoir au juste combien de livres de pain la famille Vernet consommait chaque semaine.

L'année 1760 s'ouvre par une distribution générale d'étrennes. On en donnait alors comme aujourd'hui : rien n'y manque, ni le perruquier, ni la blanchisseuse, ni les porteuses d'eau, ni la femme des chaises des Carmes, ni le garçon boulanger. Mais pourquoi les gardes de l'hôtel de ville et les employés du bureau des Fermes? — C'est le prix des recommandations du ministre. — Si Charlot ne figure pas encore sur la liste, Livio reçoit pour sa part un petit écu de trois livres.

Puis voici de nouveau des comptes de nourrice, des achats de maillots. Une note, placée ailleurs, explique ces dépenses : — « Ma femme, écrit J. Vernet, ne s'est pas fait accomoder depuis le 22 mars 1760 jusque vers les premiers jours de juin que nous allament au Baste (aliàs Bastet) le 19e ou nous restament 22 jours, puis ma femme accoucha le 20 juillet et resta 45 jours sans se faire accomoder par M. Desproux. » — L'enfant né le 20 juillet 1760 était une petite fille : on la baptisa du doux nom d'Émilie, et voici ce que coûta son baptême : — « Au vicaire... 6 livres, — au clair... 1 liv. 04, — mis au cierge... 3 livres, — à la Benoitte... 1 liv. 04, — au sonneur de cloche... 1 liv. 04, — aux pauvres... 3 livres, — à la sage-femme... 24 liv. — à la nourrice... 12 livres, — cierge, eau de la Reine d'Hongrie, bouquet et dragees.... 4 livres. »

Ainsi se complète la famille de J. Vernet. Au moment où Émilie vient au monde, Livio a treize ans, et Carle entre dans sa troisième année. Ces trois jeunes existences vont se dérouler parallèlement au milieu des gâteries du père le plus aimant; grâce à ces enfants, la note des *dépenses générales,* au lieu d'être une nomenclature sèche et vulgaire des besoins de la vie, s'imprègne de tendresse et reflète les jeux, les modes, les mœurs d'une époque, étudiés d'après trois modèles de sexe et d'âge différents.

La grande affaire de J. Vernet à Bayonne, c'est l'Océan. Dès que le temps se brouille, dès qu'un orage est signalé en mer, on

vient l'avertir : il court au Boucaut dans l'espoir d'un naufrage. Il n'en manque pas un. Chaque tempête lui coûte un petit écu : mais combien de mille livres lui rapportera-t-elle? — Du reste, peu ou point de commandes, soit qu'il ne les ait pas écrites, soit qu'absorbé par les deux vues de Bayonne, il n'eût pas le temps de travailler pour autrui. Voici la seule que présente à cette époque le *Livre de raison :* — « Pour M. de Saint-Amand (1), fermier-general, deux tableaux de la grandeur que je voudray, 4 palmes ou toile d'empereur; comme il a été quelques années en tournée en Gienne (Guienne), il voudroit quelque vüe d'après nature de Bayonne, ou de Saint-Jean de Luz ou de Bordeaux, celles que je croiray les plus pittoresques et faire un meilleur effet, c'est a St-Jean de Luz que nous parlament de cela dans le fort du Soccoa (2) le 16 aoust 1759. »

L'évêque de Bayonne, désireux d'embellir sa cathédrale, s'adressa tout naturellement à J. Vernet, le plus grand artiste qu'on eût jamais vu dans le pays. Mais le peintre de marine se garda du piége : un autre eût peut-être cédé à la tentation de se montrer peintre d'histoire ; il se contenta de servir d'intermédiaire entre Monseigneur et les artistes de Paris. Pendant son séjour, il fit venir l'autel, les dessins des chandeliers et des grilles, et, plus tard, une fois à Paris, il s'occupa de commander les tableaux. Or sur quels peintres se fixa son choix? — Hélas ! il nous l'apprend lui-même : — « J'ay proposé à M. Caresme deux des tableaux pour le cœur de la cathedralle de Bayonne, un est l'*Annonciation,* l'autre *la Naissance de la Vierge,* a M. l'Epicier *la Visitation* et *le Mariage de la Vierge,* a M. Bardin *l'Éducation,* et a M. Brennet (3) *la Fuitte en Égypte;* ils se contenteront tous

(1) Sans doute le même dont parle Marmontel dans ses Mémoires : « A Toulouse, nous fûmes reçus par un ami intime de madame Gaulard, M. de Saint-Amand, homme de l'ancien temps pour la franchise et la politesse, et qui dans cette ville occupait un très-bon emploi. »

(2) C'est le nom d'un des forts qui protégent Saint-Jean-de-Luz.

(3) Nicolas-Bernard Lépicié, fils du graveur, peignit l'histoire, le genre et les animaux ; né en 1735, académicien en 1768, il mourut en 1784. — Jacques-Philippe Carême, agréé de l'Académie en 1766, en fut exclu en 1778 : on ignore la date de sa naissance et celle de sa mort. — Nicolas Guy Brenet, né en 1729, académicien en 1769, mourut en 1792. — Enfin Jean Bardin, né en 1732, mort en 1809, fut membre de l'Académie et de l'Institut. Louis David et Regnault ont passé par ses mains.

de 400 livres des petits et 600 livres des grands (1) » Passe pour Lépicié, — *quanquam ô,* — mais Caresme, ce fade libertin, mais Brenet, mais Bardin ! Monseigneur de Bayonne en eut pour son argent.

L'Itinéraire ne demandait qu'un tableau pour le port de Bayonne. J. Vernet en fit deux. — « *Des Corsaires rentrant avec leurs prises*, » disaient les instructions. J. Vernet pensa qu'en peinture rien ne ressemble plus à un corsaire que sa prise : il négligea donc les corsaires ; il négligea également la mer orageuse recommandée par le ministre, parce que là encore la mer l'eût entraîné trop loin de la ville. Il se contenta de choisir les deux points de vue les plus riants, et dans tous les deux il prodigua les détails caractéristiques empruntés, non à l'élément maritime, mais à l'élément humain. Ce n'est pas à la nature qu'il demande le caractère, c'est à l'homme. Les monuments que la main de l'homme a élevés, les promenades qu'il a tracées, les produits de son industrie, les objets de son commerce, les instruments dont il se sert, les costumes, en un mot ce qu'on pourrait appeler le mobilier de la civilisation locale, tel est à ses yeux le signe distinctif des pays qu'il a à peindre. Pour lui la nature est partout la même, et c'est l'homme seul qui la modifie en lui imprimant le cachet de sa personnalité.

Nul tableau ne montre mieux cette préoccupation que la deuxième vue de Bayonne. Il suffit de lire la description donnée par le peintre lui-même, que M. Villot a reproduite dans sa notice des tableaux du Louvre d'après le livret du Salon où elle fut exposée. — « ... On s'est attaché à y représenter tout ce qui peut caractériser le pays et ses usages, comme le jeu de la troupiole, qui consiste à se jeter une cruche jusqu'à ce que, tombée à terre, elle se casse ; une cacolette ou deux femmes sur un cheval ; un carrosse à bœufs, tel qu'on s'en sert pour la campagne, etc... » — Nous voici bien loin des corsaires !

La note des *Dépenses* nous révèle, à propos de Bayonne, un fait curieux, que rien n'empêche de généraliser et d'étendre aux autres villes déjà visitées par J. Vernet. — « Au soldat qui a fait la garde aux tableaux... 3 l. 12 s. — Aux gardes des tableaux...

(1) On lit ailleurs : « Quatre tableaux pour le cœur de la cathedralle de Bayonne, de 12 pieds 3 pouces de haut, sur 6 pieds 6 pouces de large, et deux de 12 pieds 2 pouces de haut, sur 11 pieds 6 pouces de large. »

43 livres. » — Qu'est-ce que ces tableaux, sinon les deux vues de Bayonne, exposées au public soit dans l'atelier du peintre, soit plutôt dans une salle de l'hôtel de ville? Cette exposition dura huit jours. Il est probable que J. Vernet en avait agi de même à Marseille, à Toulon, à Bordeaux. C'était justice que la ville qui venait de poser complaisamment devant le peintre eût les prémices de son portrait.

Après avoir dit un dernier adieu au Boucaut, J. Vernet quitte enfin Bayonne vers le 20 juin 1761. Cette fois M. Parker est du voyage. Il ne fallait pas moins de trois chaises pour contenir toute la famille : le peintre, sa femme, et le père de celle-ci, — les trois enfants, — la nourrice d'Émilie, une bonne, nommée Marianne, et le fidèle Saint-Jean, homme de confiance, chargé des dépenses du ménage, — sans oublier M. Volaire, l'élève de J. Vernet. A Bordeaux on s'arrête quelques jours pour se reposer, serrer la main aux amis de l'an passé, recevoir de M. Collingwood une commande importante, et orner Livio d'un habit neuf, du prix de cinquante livres. Là on laissait les chaises, on descendait la Gironde en bateau jusqu'à Blaye. Puis on remontait en voiture pour n'en descendre qu'à la Rochelle, but du voyage. Veut-on savoir ce qu'il en coûtait de temps et d'argent, en 1761, pour parcourir cette longue distance? Le *Livre de raison* ne laisse rien ignorer.

« 20e juin.	Embalage de mes effets.	20 liv.
	A M. Crepin pour 3 chaises. . .	270 »
	Aux auberges jusqu'à Bordeaux. .	80 »
	Etrennes aux voituriers.	15 »
	A l'aubergiste a Bordeaux. . . .	200 »
	Emballage de mes effets. . . .	32 »
	Pour le bateau de Blaye. . . .	20 »
	A l'auberge de Blaye.	12 »
	Aux oberges de Blaye a la Rochelle .	60 »
	Pour trois voitures de Blaye a la Rochelle	300 »
	Etrennes aux voituriers de la Rochelle.	15 »
7e juillet.	Pour descharger mes effets et aux gardes.	3 »
	Port de mes effets de Bordeaux à la Rochelle	180 »
		1207 liv. »

Total : vingt jours de voyage et douze cents livres de dépense. Aujourd'hui l'on va plus vite, mais il en coûte un peu plus de six francs par tête et par jour.

Le premier soin de J. Vernet à la Rochelle, c'est de conduire ses enfants aux Marionnettes. A peine a-t-il des fagots dans son nouveau domicile, et déjà il l'encombre de ces riens qui font le bonheur des enfants.—«Petites boulles pour Charlot, des quilles, un petit cheval, un petit chien, un charrio, » — les jouets d'aujourd'hui, les jouets de tous les temps, immortels en dépit de la mode et des bouleversements politiques. Livio, qui ne joue plus, reçoit un beau chapeau garni d'un *bourdaloue* en or; Émilie, qui ne joue pas encore, un bourrelet, des rubans, un fourreau. Toute cette garde-robe enfantine est si fidèlement décrite, qu'on voit d'ici ces petits êtres remplir de rires ou de pleurs l'atelier de leur père. Rappelez-vous la *Gouvernante,* de Chardin, voilà Livio; rappelez-vous le *Benedicite,* voilà Émilie. C'est dans Chardin, c'est dans l'œuvre gravé de ce maître paternel et bourgeois, qu'il faut chercher les détails de costumes, de jeux, indiqués par les notes de J. Vernet, un autre bourgeois, un autre père.

Le séjour à la Rochelle ne dura qu'un an : encore faut-il prendre sur ce temps deux voyages à Rochefort. Le voisinage de cette dernière ville permit à J. Vernet de s'y rendre seul, sans être obligé d'y transporter avec lui sa famille. La première fois il n'y passe qu'une semaine — le temps de chercher le point de vue et d'en faire un croquis. Au deuxième voyage, un mois lui suffit pour recueillir tous les éléments de son tableau, qu'il vient terminer à la Rochelle

A Rochefort et à la Rochelle, comme à Bayonne, J. Vernet n'a pu former que de fugitives liaisons, trop tôt rompues. — A Bayonne, M. Acher, M. Courrège; — à Rochefort, M. Hèbre, négociant; — à la Rochelle, M. Nordin, négociant; M. de Chaville, directeur des fortifications; M. de Cullan; un amateur de musique; M. Prevost, qui plus tard habitera Paris et deviendra un des bons amis de J. Vernet; M. d'Abbadie; M. Carré Des Varennes, secrétaire du Roi à la Rochelle, que nous verrons commander plusieurs tableaux; enfin M. Delacroix, dont la connaissance vaudra à J. Vernet celle de M. Girardot de Marigny, un insatiable amateur de ses œuvres.

Pour laquelle de ces personnes J. Vernet a-t-il exécuté les peintures récemment découvertes à la Rochelle? C'est ce qu'il n'est pas facile de déterminer. Nous y tâcherons néanmoins.

La *Revue*, en rendant compte de cette précieuse trouvaille (1), a dit qu'elle se composait « de cinq panneaux, dont un seul ne mesure pas moins de six mètres de longueur sur deux mètres de hauteur... La composition principale représente la *Tempête*, dont on voit au musée de La Haye (n° 204) la pensée première. — Les quatre panneaux, d'une dimension moins considérable, représentent : 1° *l'Éruption du Vésuve*, effet de nuit ; 2° un *Clair de lune ;* 3° un *Effet de soleil levant ;* 4° un *Effet de soleil couchant.* »

Le *Livre de raison* ne contient aucune commande ni aucun reçu qui désigne clairement et sans conteste cet important travail. Mais diverses notes permettent de former des hypothèses plus ou moins probables. Et d'abord cette ligne, écrite au moment de quitter la Rochelle : « passer le blanc d'œuf chez M. d'Abbadie », pourrait s'appliquer aux tableaux dont il s'agit. Dans ce cas ils auraient été peints sur place. Cependant l'absence de tout reçu au nom de M. d'Abbadie rendrait le fait au moins étrange.

Deuxième hypothèse. — En 1765 J. Vernet écrit : « Pour un ami de M. de Marigny parent de M. Delacroix deux tableaux de marine de deux pieds et demy de large sur la hauteur a proportion a 1000 livres chaque. C'est pour la Hollande. » — Et plus tard une nouvelle commande de ce Hollandais, nommé cette fois en toutes lettres « M. Oudermeulen, d'Amsterdam, amy de M. Girardot de Marigny, » nous apprend que ces deux tableaux de 1765 étaient un *Coucher de soleil* et une *Tempête*. — Si la *Tempête* du musée de La Haye (2) mesure deux pieds et demi de large, elle pourrait bien être le tableau commandé par M. Oudermeulen, et, soit la première pensée, soit la reproduction de la *Tempête*, peinte, ainsi que les autres panneaux, chez M. Delacroix de la Rochelle. Mais il nous paraît difficile d'établir que cette *Tempête* de J. Vernet est ou n'est pas la première pensée

(1) Troisième année, Ve volume, août 1857, page 473.

(2) La *Tempête*, du musée de La Haye, a plus de deux pieds et demi de large, et n'est assurément point « une première pensée » de tableau. C'est un tableau assez important, et de la meilleure qualité de Joseph Vernet, ainsi que le pendant, n° 205 : *Paysage avec une cascade.*

(*Note de la Rédaction.*)

de telle autre, tant elles se ressemblent toutes et par la composition du site, et par les accessoires.

Enfin voici une troisième hypothèse, un peu plus satisfaisante peut-être que celles qui précèdent.

— « Le 7e juin 1777, écrit J. Vernet, M. Girardot de Marigny « m'a demandé deux tableaux de 4 pieds de large sur la hauteur « a proportion un en marine et paysage au coucher du soleil, « l'autre une marine au lever du soleil par un tems de broüillard. « Le prix est de 3000 liv. chaque. » — C'est là la seule commande de M. Girardot de Marigny inscrite au *Livre de raison;* mais à partir de cette époque les reçus s'échelonnent pendant les années 1778, 1779, 1780, 1781, 1783, 1784, et ne mentionnent pas moins de douze tableaux exécutés pour cet amateur. Or, si de ce nombre on enlève deux « *Vües de la chutte du Rhin*, » deux paysages représentant, l'un « *des Baigneuses*, » l'autre des « *Rochers et cascades*, » et deux tableautins peints les derniers, en 1784, on reste en présence de six tableaux dont les sujets s'accordent merveilleusement avec ceux des peintures découvertes à la Rochelle : — un *Paysage au coucher du soleil,* — un *Lever du soleil dans un brouillard,* — un *Port de mer,* — une *Tempeste,* — un *Clair de lune,* — et un sixième tableau, sans indication de sujet, où rien n'empêcherait de voir *l'Éruption du Vésuve* (1).

Dans ce dernier cas, les peintures de la Rochelle n'auraient pas été exécutées sur place. Les tableaux, peints à Paris et livrés successivement à M. Girardot de Marigny, auraient été transportés à la Rochelle, en tout ou en partie, soit par lui, soit par ses héritiers.

Cette dernière hypothèse nous paraît la plus probable. Il est difficile d'admettre, en effet, que J. Vernet, qui n'a passé qu'un an à la Rochelle, ait pu trouver le temps d'y faire tant de choses, quand on sait d'autre part qu'il y a peint, outre la Vue de Rochefort et celle de la Rochelle, quatre tableaux pour la bibliothèque du Dauphin, père de Louis XVI. — « J'ay commencé, écrit-il lui-même, a finir les 4 tableaux de Mgr. le Dauphin le

(1) Rien ne serait plus facile que de rechercher, à la Rochelle même, à qui a appartenu en 1761 la maison où se sont trouvés les cinq panneaux peints par J. Vernet. Peut-être même portent-ils une date qui permettrait d'en attribuer avec certitude la propriété à M. Delacroix, à M. Girardot de Marigny, ou à M. d'Abbadie.

6e avril 1762 apres y avoir travaillé six jours pour les ébaucher. » — Ces tableaux, payés en deux fois — août 1762 et décembre 1763, — au prix de 1200 liv. chaque, portent tous quatre la date de cette même année 1762 : leur dimension est de 83 centimètres de haut sur 1 mètre 35 centimètres de large : ils figurent aujourd'hui au musée du Louvre sous les numéros 609 à 612.

Les instructions de l'itinéraire prescrivaient à J. Vernet, pour accompagner la *Vue de Rochefort*, « un tableau de la rade de l'isle d'Aix avec vüe des isles de Rhé et d'Olerond et un depart de vaisseaux du Roy convoyant une flotte marchande ; » et pour accompagner la *Vue de la Rochelle*, « un tableau pour la pesche de la sardine. » — Mais là comme presque toujours, le programme embrassait trop : il fallut en rabattre. Certes il avait été facile, dans le cabinet, de tracer un plan complet de peintures topographiques comprenant, avec les principaux ports de la France, les localités remarquables par un caractère spécial. — Huit tableaux pour la Méditerranée, — douze pour l'Océan, — rien de plus beau et de mieux conçu. Mais on avait compté sans la fatigue du peintre. Or, quand J. Vernet vit qu'il lui avait fallu huit ans pour peindre douze tableaux, et qu'il lui restait huit tableaux à peindre, las de traîner d'une province à l'autre une famille qui s'augmentait rapidement, il demanda grâce. Tant qu'il n'avait eu affaire qu'aux provinces du midi, il s'était senti à l'aise ; mais à mesure qu'il remontait vers le nord, le froid le saisissait et paralysait son imagination méridionale. Amant passionné de la Méditerranée, cette mer sans marées, toujours colorée et aimable même dans ses colères, la seule qu'il eût peinte jusqu'alors, l'Océan le surprit, ou plutôt l'eût surpris, s'il avait vu l'Océan : mais à Bayonne comme à Bordeaux le port de mer n'était qu'un port de rivière. Que d'efforts d'esprit pour répandre un peu de variété dans ces vues monotones, pour prêter quelque agrément et quelque intérêt à ces objets dont le ton grisâtre et la forme insipide lui faisaient regretter sa chère Italie ! A la Rochelle, le caractère pauvre des constructions dut le rebuter tout à fait. — « Pour jeter quelque variété dans les habillements des figures on y a peint des Rochelloises, des Poitevines, des Saintongeoises et des Olonnoises. » — Trois provinces convoquées afin d'égayer un premier plan ! A Rochefort, il retrouve

une rivière, la Charente; tout se réunit pour rendre sa tâche ingrate. Où est la ville? où est le port? une longue rive nue, une longue construction basse; dans le lointain quelques bâtiments, voilà tout le tableau. En vain cherche-t-il à relever la platitude des terrains par le mouvement des figures. Les groupes se cherchent, et si l'esprit n'y manque pas, la grâce en est absente. Comparez ces deux ingrats tableaux de Rochefort et de la Rochelle aux Vues de Marseille, de Toulon, de Cette, du golfe de Bandol. Quelle différence! C'est la même véracité de procès-verbal. Mais il n'y a plus de poésie : la lassitude l'a tuée.

Aussi, après Rochefort et la Rochelle, le peintre perd tout à fait courage. Sans s'arrêter aux prescriptions de l'Itinéraire, il tourne bride tout d'un coup, et s'en va droit à Paris.

LÉON LAGRANGE.

(*La suite à un prochain numéro.*)

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS.

(SUITE) (1).

DESSINS.

Carmélites de la rue Saint-Jacques. — Je regrette de n'avoir à signaler ni plans ni dessins détaillés concernant le couvent où mourut en 1710 la duchesse de La Vallière ou plutôt la sœur Louise de la Miséricorde. Cet ordre religieux fut aboli en 1790, et les bâtiments anciens ou modernes ont disparu du sol, sauf *peut-être* quelques portions, depuis le commencement du siècle. Les compositeurs d'estampes destinées au vulgaire ne sont jamais embarrassés : ils inventent des localités, même quand ils pourraient s'en procurer des représentations exactes. L'infortunée maîtresse de Louis XIV a passé par toutes les épreuves réservées aux célébrités : on a déformé ses traits par tous les procédés connus de gravure; on l'a cent fois peut-être représentée debout ou agenouillée sous les voûtes d'un cloître imaginaire, d'une architecture gothique plus ou moins ridicule.

Mademoiselle de La Vallière se retira, en 1671, chez les religieuses de la Visitation Sainte-Marie, à Chaillot. Ce fut probablement dans cette retraite que le roi lui fit une visite pour l'engager à reparaître à la cour; mais sa résolution était irrévocable : en 1675 elle entrait, pour y finir ses jours, au couvent des Carmélites de la rue Saint-Jacques, dont les bâtiments, accompagnés de vastes jardins, ne remontaient qu'au commencement du siècle et n'offraient aucuns détails gothiques. La seule partie intéressante pour l'archéologie, c'était la chapelle, qui dépendait jadis d'un prieuré dit : de Notre-Dame-des-Champs ou des Vignes, et avait été rebâtie au XIIe ou au XIIIe siècle, sur l'emplacement d'une autre plus ancienne (2).

Après l'achèvement des bâtiments du cloître, on songea à

(1) Voir la livraison de décembre 1857.

(2) Sous Charles VI, quelques maisons, dont l'ensemble portait le nom de *Ville de Notre-Dame des Champs*, se groupaient autour de l'antique église. Les Anglais ravagèrent cette ville en 1435 et 1438. Cette même année, on y déposa en grande

décorer la vieille nef, à dissimuler son style *barbare,* comme on disait alors : on commanda, en conséquence, à Philippe de Champagne, Le Brun, Laurent de la Hire et Jacques Stella, des tableaux destinés à masquer les murailles séculaires. Deux estampes, dues à Isr. Silvestre et à J. Marot, nous ont conservé le souvenir du bâtiment extérieur.

L'unique dessin que j'aie à signaler au sujet des Carmélites ne doit pas nous occuper longtemps, car l'eau-forte de Silvestre (que je décrirai dans la catégorie des estampes) en est la reproduction fidèle, peut-être en plus petit. Ce dessin à l'encre de Chine, rehaussé de quelques teintes de couleur, faisait partie de la vente de M. Gourlier, architecte, vente faite à l'hôtel de la rue Drouot le 16 mars 1857. Il était sous cadre et portait le n° 49 du catalogue. J'ignore qui le possède à cette heure. C'était peut-être le dessin original, mais non signé d'Isr. Silvestre; j'en ai vu plusieurs du même genre attribués au même artiste.

M. F. de Guilhermy (*Itin. Arch. de Paris,* p. 244) s'exprime ainsi : « On assure que la crypte de l'église Notre-Dame-des-Champs « existe encore (1855) sous le sol de la rue qui met le Val-de- « Grâce en communication avec le jardin du Luxembourg. Il « paraît même qu'un second souterrain se trouverait au-dessous « de celui-là, et l'abbé Lebeuf pensait que ce pouvait être « quelque reste de sépulture gallo-romaine. » J'ai fait vers 1840 des recherches sur l'emplacement des Carmélites et n'ai rien vu de semblable; je dois ajouter que je n'ai pu librement parcourir les diverses propriétés bâties sur son emplacement.

Plus loin (*ibid.*) je lis : « Quelques Carmélites, héritières des « anciennes, sont revenues y planter leur pacifique drapeau.... « Dans une portion de l'ancien enclos, aujourd'hui transformé « en chantier de menuiserie, on montre une petite chapelle « construite au XVIIe siècle, sculptée à sa porte des noms de « Jésus et de Marie, dans laquelle l'*on prétend* que le corps de la « sœur Louise resta longtemps déposé. »

pompe le corps du comte d'Armagnac, avant de le transporter dans son pays. C'était un grand honneur, car cette église avait le privilége de recevoir les dépouilles mortelles des rois et princes du sang, ramenées des provinces. De là ces dépouilles étaient portées à Saint-Denis à travers la capitale. On trouve dans l'*Hist. de l'Acad. des Inscr.*, t. III, p. 300, une curieuse dissertation de Moreau de Mautour, sur Notre-Dame des Champs.

Carmes de la place Maubert (ou Grands-Carmes). — Millin, dans ses *Antiquités nationales*, nous a laissé sur ce couvent une suite d'estampes assez médiocres mais curieuses, gravées d'après les dessins de Garnerey et Duchemin, dessins sans doute bien supérieurs aux gravures, et que possède peut-être un amateur ignoré. Les cour et jardin du couvent, après la suppression de l'ordre en 1790, devinrent des passages publics. On y établit le Prytanée, puis, en 1793 (selon M. G. de Saint-Fargeau), une manufacture d'armes. Un article du *Recueil polytechnique*, rédigé vers 1808, atteste que sous l'Empire le terrain et les bâtiments appartenaient toujours, en partie au Prytanée, en partie à l'État. Cet article sent d'une lieue l'architecte de la Ville, toujours ardent à voter la ruine des vieux édifices : « Observons que la démolition « produirait des matériaux immenses ; car on sait que ces anciens « bâtiments ont été construits avec profusion de matériaux, bois « et ferrements ; en sorte que cette démolition produirait quantité « de pierres, bois, fers, tuiles et autres objets nécessaires à la « bâtisse, et couvrirait une partie considérable de la dépense « qu'entraînerait (*sic*) les constructions nouvelles. Les revenus « des propriétaires, loin d'être diminués, en seraient beaucoup « augmentés. »

Le Siècle du 27 février 1844 annonce que le 23e de ligne vient de s'installer dans le *couvent des Carmes* de la place Maubert. L'auteur de l'article désignait sans doute ainsi, par méprise, le collége de Lisieux, situé dans le voisinage et servant aujourd'hui encore de caserne.

Selon Dulaure on commença à démolir l'église en 1812 ; en 1813 tout avait disparu, et, sur l'emplacement, on établissait le marché projeté dès 1800 et terminé seulement en 1823.

Je me souviens d'avoir remarqué, avant 1830, sur un mur, au nord de ce marché, des vestiges d'arcades ogivales, aujourd'hui effacés.

J'ai enregistré, il y a longtemps, au Cabinet des Estampes plusieurs plans et dessins de l'architecte Vaudoyer, concernant le marché des Carmes. Il me semble qu'il s'en trouvait un ou deux, représentant des restes du cloître ; mais je n'ai pu retrouver cette suite, faute d'avoir pris l'indication du portefeuille qui la contenait.

M. Albert Lenoir a gravé dans sa *Statistique monumentale* une

série de sept ou huit curieux dessins de Nicolle (1) relatifs à la démolition de ce couvent; je décrirai les gravures qui les reproduisent quand je ferai un jour l'analyse de cet immense atlas. Je me bornerai aujourd'hui à quelques remarques au sujet de l'un de ces dessins signé *V. Nicolle* et donné comme représentant le cloître des Grands-Carmes tel qu'il était avant 1790. L'original fait maintenant partie (ainsi que le reste de la même suite) de la collection de M. Destailleurs. Tous ces dessins avaient appartenu à M. F.-C. Muller qui les communiqua à M. Lenoir vers 1845 ou 1846. Les six ou sept, où figurent diverses parties du couvent en démolition, ont été croqués avec verve, évidemment d'après nature, et les traits en ont été repassés à la plume, puis rehaussés d'encre de Chine; mais celui dont je vais parler est une aquarelle aux teintes patiemment fondues, offrant une cour de cloître entourée de galeries gothiques et en parfait état d'intégrité.

Cette vue de V. Nicolle représente-t-elle en réalité les Grands-Carmes de Paris? A mes yeux il n'y a pas certitude : aussi, dans l'intérêt de la vérité, dans le but d'éviter peut-être une méprise aux futurs historiens du vieux Paris, ai-je cru devoir expliquer ici mes doutes.

En 1842 ou 1843, dans une de mes tournées d'iconophile, j'aperçus cette aquarelle exposée sous l'auvent de zinc de M. Lemière, marchand d'estampes étalagiste, rue du Carrousel. Il en voulait quatre francs, prix qui étonnera peut-être les amateurs de nos jours, peu habitués à trouver des dessins de Nicolle authentiques et bien finis à si bon marché. J'étais donc libre de l'acquérir, et pourtant je m'en abstins : en voici la raison.

L'examen des détails, malgré plus d'un trait de ressemblance, me donna à croire qu'il ne s'agissait probablement pas des religieux de la place Maubert. Le style et la disposition des

(1) Cette vague expression *sept ou huit* semble témoigner que je n'ai pas cet atlas sous les yeux : en effet, je ne le possède pas. On trouve occasion d'acquérir dans les ventes les livraisons parues, mais sans certitude de pouvoir les compléter. Publié sous les auspices du ministère de l'Inst. publique, cet ouvrage fut dans l'origine distribué gratuitement à un grand nombre de membres du gouvernement, dont plus d'un sans doute n'y a jamais jeté les yeux. En 1853, croyant avoir acquis des titres pour en obtenir un exemplaire, j'adressai au ministère une demande accompagnée de l'envoi de trois ouvrages sur les antiquités de Paris ; j'attends encore une réponse.

arcades trilobées rappelait, il est vrai, l'architecture de leur cloître; les plafonds des galeries étaient formés de solives comme aux Carmes; sur les murs opposés aux arcades apparaissaient de profil des peintures qu'on pouvait volontiers supposer représenter la vie du prophète Élie; mais deux points du dessin semblaient attester que Nicolle ou n'avait pas eu l'intention de représenter ce couvent, ou s'était permis, pour l'effet, d'ajouter d'une part et de retrancher de l'autre. Millin nous a laissé une minutieuse description des moindres détails du cloître : or, il ne dit mot d'une statue qu'on voit ici figurer dans un angle du portique. C'est un ange debout, grand comme nature, tenant une trompe, emblème du jugement dernier. Cette effigie me rappela l'intérieur d'un cloître que j'avais visité en 1835 quelque part en Lombardie, peut-être aux environs de Milan.

Autre remarque : sur ce dessin, tel que je le vis à l'étalage de M. Lemière, apparaissait au second plan, au delà du portique du fond, le flanc d'une église de style ogival. Celle des Carmes, comme l'attestent les anciens plans, entre autres celui de Verniquet, se prolongeait vers l'orient au delà des bâtiments du cloître. Ici la nef était trop courte du côté du chevet d'au moins trois ou quatre travées pour être celle des Carmes, à moins que Nicolle n'ait eu la fantaisie de la raccourcir pour donner à sa perspective plus d'air, plus d'horizon. Une dalle tumulaire offrait sur le premier plan quelques lignes de majuscules; à coup sûr, si j'avais pu y lire le nom du libraire Gilles Corrozet, qui fut inhumé sous les galeries du couvent le 4 juillet 1568, je n'aurais conservé aucun doute sur le sujet de l'aquarelle de Nicolle; mais impossible de déchiffrer un nom ou une date sur cette inscription. En définitive je n'achetai pas le dessin. De son côté M. Gilbert, habile appréciateur, qui, dans sa jeunesse avait vu debout le cloître des Carmes (1), avait eu connaissance de cette pièce, et

(1) Au moment même où je rédigeais ce passage, j'apprenais le décès, à l'âge de soixante et douze ans, de M. Antoine-Pierre-Marie Gilbert, le doyen peut-être des archéologues parisiens. Il avait exercé longtemps les fonctions de maître-sonneur et de gardien des tours de Notre-Dame; aussi, bien que domicilié dans la circonscription d'une autre paroisse, son service a-t-il été célébré, le 6 janvier 1858, dans la cathédrale, dont il avait écrit l'histoire et sur laquelle il possédait des pièces fort rares. C'était un ami éclairé et vraiment passionné de nos antiquités nationales.

ne s'était pas soucié de l'acquérir, par des motifs identiques aux miens.

Quelques jours après, M. C.-F. Muller l'acheta. La grande analogie que ce dessin offrait dans son ensemble avec les croquis de Nicolle, qu'il possédait déjà, le persuada qu'il ne pouvait avoir fait une méprise. Il demeurait boulevard Saint-Denis, et, comme alors j'habitais dans son voisinage, il avait l'habitude de venir me montrer toutes ses nouvelles acquisitions relatives au vieux Paris. Chacun de nous trouvait son avantage dans ces relations : j'apprenais de lui à juger du mérite d'un dessin ou d'une estampe, et je l'éclairais en retour sur le mérite, sous le rapport archéologique, des pièces qu'il avait rencontrées. Je lui exposai les raisons qui m'avaient détourné d'acheter cette aquarelle, tout en convenant que le sujet présentait beaucoup d'analogie avec les Carmes. M. Muller parut désappointé, vivement contrarié que ce dessin curieux ne pût passer pour le complément authentique de ses croquis de Nicolle.

Quelques années plus tard, feuilletant la *Statistique monumentale de Paris*, je vis la reproduction de cette suite, et mon étonnement fut grand au sujet de l'estampe gravée d'après le dessin en question : la nef de l'église se trouvait allongée de trois travées. Je compris que M. Muller avait mis en pratique mes observations, et corrigé la négligence topographique de Nicolle, supposé que Nicolle ait en effet voulu représenter les Carmes. J'allai revoir l'original chez son possesseur, qui l'avait modifié, comme je viens de le dire à propos de la copie gravée; mais M. Muller se refusa à convenir franchement d'une métamorphose évidente pour moi qui avais examiné au moins dix fois cette pièce avant son insertion dans la *Statistique*. Cette retouche, au reste, avait été exécutée avec le talent incontestable que possédait cet artiste en miniature pour la réparation des anciens dessins ou peintures à l'huile. Grâce à cette addition, dont Nicolle lui-même n'eût pas désavoué le style, cette aquarelle pouvait à la rigueur passer à mes propres yeux pour une vue des Carmes de Paris, bien que dans l'origine elle représentât peut-être un cloître de Lombardie ayant beaucoup d'analogie avec l'architecture du couvent parisien.

On comprendra le motif de cette digression si l'on songe que je me suis voué à la recherche des portraits authentiques du

vieux Paris et que ce dessin a été gravé dans un recueil aussi sérieux que pittoresque. Sur l'aquarelle de Nicolle ainsi recorrigée reste l'effigie de pierre (ou de marbre), représentant un ange qui tient une trompe dont l'embouchure touche le bas de sa robe. C'est un détail d'ornementation assez remarquable, et pourtant, je le répète, ni Millin, ni aucun autre des auteurs qui ont décrit ce cloître avant lui n'en ont fait mention. Du reste, il me serait impossible de retrouver dans ma mémoire le nom et la position du couvent italien où j'ai vu des statues semblables, placées dans les angles d'un portique claustral, que décoraient également des fresques sur les murs à l'opposite des arcades.

Je terminerai par un reproche à l'adresse de l'artiste qui a reproduit l'aquarelle de Nicolle, que j'ai récemment revue deux fois chez M. Destailleurs. La trompe du jugement dernier, que tient l'ange, a été métamorphosée par le graveur en un encensoir à trois chaînes. Il est à présumer que l'original aura été rendu à M. Muller avant l'achèvement de la copie gravée. Pour éviter ces sortes d'erreurs un artiste ne saurait mettre trop de soin à confronter sa copie avec le modèle. Il faut examiner plus d'une fois les objets qu'on veut dessiner ou décrire, sinon il est impossible d'échapper aux méprises de détails. C'est par cette raison qu'il ne m'est permis à moi-même de signaler avec précision que les pièces en ma possession ou du moins celles dont je puis avoir facilement communication si je désire les revoir. La mémoire la plus fidèle est sujette à faillir quand elle s'exerce sur des détails que les yeux n'ont pas examinés assez longtemps pour en garder un souvenir fidèle. Au reste, cette inexactitude, d'une importance secondaire, est sans aucun doute une exception dans le travail d'exécution de l'atlas publié par M. Albert Lenoir.

Je mentionnerai encore d'autres dessins concernant les Grands-Carmes. J'en possède trois, dont un douteux. Ce dernier est un petit croquis en hauteur, de 153 sur 104 millimètres, vivement tracé à la plume et aquarellé, représentant l'intérieur d'une église à voûtes ogivales, dont les dalles sont en partie enlevées. Au fond on entrevoit une cour et des bâtiments assez analogues à ceux qui figurent sur les croquis de Nicolle reproduits dans la *Statistique*. Du reste, les détails en sont insignifiants et trop vaguement accusés pour nous éclairer.

Un autre dessin à la plume, rehaussé d'encre de Chine et de

sépia (327 millimètres sur 204), représente avec évidence la cour du cloître en démolition et vue sur deux côtés. Il ne reste plus debout que les grands arcs en plein cintre un peu surbaissé de la galerie, contenant chacun trois arcades ogivales trilobées, tels qu'on les voit figurer sur les gravures de Millin. De plus on distingue à gauche, de trois quarts, de hautes murailles et des arrachements d'arcades provenant de l'église. Au bas, à gauche, sur une poutre on lit : *la D^e^ Duchâteau.* 1813.

Un second dessin du même style (290 millimètres sur 205) est signé en bas à gauche : *D. Duchâteau* 1813. Le premier plan est occupé par un énorme pan de mur, dont la surface offre des traces d'arcs en ogive, deux fenêtres carrées treillissées, et des débris de faisceaux de colonnettes. Vers le milieu, au delà d'une vaste ouverture rectiligne, déformée par la pioche, on aperçoit, de profil et sur un second plan, plusieurs arcades dont deux soutenues par des piliers ronds; c'est l'intérieur des Carmes, ou d'une autre portion du couvent. Le sol, ici comme sur le dessin qui précède, est encombré de pierres et de dalles.

En somme, il y a peu de nouveaux renseignements à tirer de mes dessins, pour qui a vu ceux reproduits dans les *Antiquités* de Millin et la *Statistique monumentale;* mais le nom de *Duchâteau* doit nous occuper un instant. J'ai acheté à la vente Maingot (citée n° de février 1856) une quinzaine de dessins ainsi signés, avec dates. Madame Duchateau, que M. Albert Lenoir m'a dit avoir connue dans son enfance, se plaisait à prendre des croquis de nos vieux monuments en proie aux démolisseurs. J'en citerai d'assez curieux à propos de l'abbaye Ste-Geneviève et du cimetière des Innocents. Sur l'un d'eux elle s'est représentée elle-même, assise sur une pierre et traçant un croquis; elle porte un costume fort simple, de la fin du dernier siècle. Sa signature est toujours précédée de la lettre D ou D^e^ qui signifie, je pense, *dame* ou *demoiselle*. Ses dessins sont peu remarquables sous le rapport des tons et de la touche des détails, mais la perspective en est habilement traitée. Les traits ne manquent pas de hardiesse et accusent des esquisses d'après nature. Il est à regretter que cette femme artiste n'ait pas eu la patience de faire mieux sentir les menus détails de l'ornementation : certaines parties de ses dessins offriraient aujourd'hui beaucoup d'intérêt. Elle doit en avoir produit beaucoup d'autres, tombés je ne sais entre quelles mains.

En tous cas son nom doit être ajouté à la liste des dessinateurs qui ont recueilli les derniers souvenirs des monuments religieux abattus à Paris vers la fin du XVIIIe siècle ou au commencement du XIXe.

Carmes-Déchaussés. — J'ai peu de chose à dire sur ce couvent, achevé en 1620 et subsistant encore rue de Vaugirard. Le dôme de son église est, je crois, le premier modèle de toiture de ce genre, exécuté à Paris ; pour qui a vu Saint-Pierre de Rome, c'est une bien chétive ampoule, et l'édifice tout entier pourrait disparaître du sol sans mettre les archéologues en grand émoi. Ce couvent de Carmes est connu par l'eau de mélisse qu'y distillaient les religieux, et, sous le point de vue historique, par les terribles massacres de septembre 1792, où trois cents prêtres furent immolés.

A ceux qu'intéresserait cet édifice assez piteux je signalerai un grand dessin à la mine de plomb, ombré de sépia, qui se trouve dans le *Recueil de dessins des villes de France* (voyez n° de févr. 1857), suite attribuée à François Stella, frère cadet du célèbre peintre Jacques Stella. Le couvent est représenté tel qu'il était vers 1635. On lit en un coin : « Aspet de L Eglize des Carmes Dechausés à Paris. » Si je ne fais une méprise, il est suivi d'un autre dessin du même édifice, daté 1637. Ce couvent a été acheté de nos jours par l'Archevêché de Paris (voir le *Bulletin de l'Alliance des Arts* du 25 juin 1844).

Carrousel (Place du). — J'aurais voulu trouver au sujet de cette place un plan antérieur au moins au règne de Louis XIII, un plan détaillé où figurât le passage de l'enceinte, fortifiée de remparts et de fossés, achevée sous Charles VI ; mais cette bonne rencontre est encore à faire. Je n'ai vu, en fait d'anciens dessins relatifs à la place du Carrousel, que des plans de l'époque de Louis XIV. A ces plans se rattachent des projets de réunion du Louvre aux Tuileries, question aujourd'hui résolue avec plus ou moins de bonheur, selon les manières de voir.

On trouve au Cabinet des Estampes (*Topographie de Paris*, quartier des Tuileries, tome I) quelques plans manuscrits dont un géométral, très-détaillé, concernant le terrain dit depuis 1662 place du Carrousel. Il en existe aussi, je crois, plusieurs autres

dans un grand carton supplémentaire. J'en ai noté deux (dont je n'ai pas pris communication) sur le catalogue des Archives; ils sont datés de 1734 et représentent, d'après le titre, « la place du Carrousel et environs » (IIIe classe, n°s 646 et 796). Ces divers plans peuvent fournir des documents sur les anciens hôtels situés entre le Louvre et les Tuileries.

Catherine du Val des Écoliers (Prieuré de S^te-). — Ce couvent fondé par saint Louis et démoli en 1782 (1) renfermait entre autres sépultures remarquables celle des d'Orgemont. Guillebert de Metz nous apprend vers 1432 qu'on voyait en cette église une copie du Saint-Sépulcre de Jérusalem et une *ymage* (peinte ou sculptée) de Bertrand du Guesclin. En avril 1436, pour remercier Dieu de l'expulsion des Anglais de Paris, on fit à Sainte-Catherine du Val une solennelle procession composée de plus de quatre mille personnes, prêtres ou écoliers, tenant chacun un cierge allumé (*Journal de Paris sous Charles VI et VII*).

Je ne connais que deux dessins concernant ce prieuré, où furent établis vers 1630 des chanoines de la congrégation de Ste-Geneviève. J'ai calqué aux archives (IIIe classe, n° 74) un plan géométral, d'une assez vaste échelle et sans date, ayant environ 48 centimètres sur 40. Il est tracé à la plume et lavé à l'encre de Chine ou au bistre. Il aura été levé au XVIIIe siècle, vers l'époque où il était question de supprimer le couvent.

L'enclos du prieuré était de toutes parts borné par des propriétés particulières. L'entrée principale s'ouvrait rue *Couture* (Culture) Ste-Catherine; une autre issue, pratiquée dans le pignon du transept méridional de l'église, débouchait sur une longue allée aboutissant à la rue St-Antoine. Sur ce plan, l'entrée du côté de la rue Culture est précédée de quatre bornes et paraît percée dans un bâtiment, refait, je pense, sous Louis XIV, en remplacement d'un autre plus ancien.

Germain Brice, dans sa *Description de Paris* (édition de 1717), s'exprime ainsi : « La première entrée sur la rue est ornée de « quatre colonnes corinthiennes ovales ou aplaties, qui ne pro- « duisent pas un effet agréable. » Un autre portail, qui ne fut jamais

(1) Des lettres patentes de mai 1767, rappelées en octobre 1777, ordonnent la construction d'un marché sur son emplacement.

terminé, celui de la Merci (dont les restes encore debout font face à la porte occidentale des Archives), devait être également décoré de colonnes ovales, dans le but, sans doute, d'éviter un excès de saillie sur la voie publique.

Cette entrée plus ou moins monumentale introduit dans une cour, où se présentait de face le pignon occidental de l'église du couvent, pignon décoré jadis, comme l'attestent les anciens plans, d'un portail en style du XIIIe siècle, reconstruit, hélas! sous le *Grand roi,* d'après les dessins du père de Creil, selon Brice, ou, selon d'autres, de François Mansard, un des plus redoutables ennemis de notre vieille architecture. Ce portail moderne figurait un hémicycle orné de pilastres, statues et bas-reliefs. Au milieu s'avançait en manière de péristyle un petit portique carré, soutenu de deux colonnes, sorte de contrefaçon des porches du Moyen-âge, traduite en style gréco-romain. Patte nous a laissé une élévation gravée de ce portail fort admiré de son temps, et qui annonçait plutôt l'entrée d'un hôtel que celle d'une église.

La cour où s'étalait avec orgueil ce prétendu chef-d'œuvre, substitué aux ogives de saint Louis, fut témoin, selon plusieurs chroniques, d'un épisode historique assez notable. On y exposa en août 1358 les corps des complices d'Étienne Marcel, tués près de la porte ou bastide St-Antoine, qui fut un peu plus tard incorporée aux bâtiments de la Bastille.

D'après le plan qui nous occupe l'église a un transept et des chapelles latérales. Les grands arcs de la voûte reposent sur de gros faisceaux de colonnettes alternant avec des piliers ronds. De chaque côté de la nef sont établies trois vastes chapelles. L'abside, de forme polygonale, n'a pas de bas côtés. A l'endroit où le transept croise la nef sont quatre gros piliers flanqués de colonnettes, destinés à soutenir le poids d'une haute flèche de charpente plombée, qui surmontait le comble de l'édifice. Au nord de la nef, selon la coutume, s'étend le cloître de forme carrée, entouré de quatre galeries qui se composent dans leur ensembe de vingt-quatre arcades. A l'est du cloître s'élève un grand bâtiment percé, du côté du jardin, d'un rang de treize fenêtres ; il renfermait sans doute en bas le réfectoire et le dortoir au-dessus.

Le marché actuel Ste-Catherine et les rues qui y aboutissent représentent, je crois, la surface totale, et de forme très-irrégulière, de la clôture du prieuré. Sur une feuille annexée au plan

est tracé le dessin d'une des fenêtres de l'église : c'est un arc ogival encadré d'un triple rang de moulures et subdivisé en deux arcs plus étroits que surmonte une rosace quadrilobée, genre de fenêtres presque exclusivement adopté pour les églises au XIIIe siècle.

Au tome I des Recueils de costumes de Gaignières (Cabinet des Estampes) se trouvent deux dessins représentant saint Louis, des sergents d'armes, etc., figures en pied, sculptées en creux, qui décoraient le portail primitif de l'église. Ces dessins ayant été gravés dans plusieurs ouvrages, notamment dans les *Monuments inédits* de X. Willemin, je ne les décrirai pas ici. On trouve dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions*, tome XVII, une dissertation de Bonamy sur ces sculptures intéressantes.

Caves anciennes a Paris. — Je n'ai à citer aucun dessin relatif à ces caves, mais j'ai l'espoir que quelque architecte en aura levé les plans ; ce que je vais en dire étant une simple digression, je serai bref. J'ai vu çà et là dans mes recherches en nature sur le vieux Paris (sans compter les cryptes de Saint-Bon, de Saint-Symphorien, etc.) des salles souterraines fort anciennes et remplissant de nos jours l'office de simples caves. Je citerai d'abord celles que je visitai en 1843, rue de la *Chanverrerie*, n° 8 ; c'était une suite de plusieurs galeries solidement voûtées, servant de dépôt pour des fromages de Marolles qui y étaient superposés par dizaines de mille. Ces caves, disait-on, étaient destinées *autrefois* à détenir les condamnés à mort qui devaient être exécutés aux Halles : *on* m'assura en outre qu'elles s'étendaient jusque sous le pavé de la rue des Prêcheurs. Je ne puis apporter ici aucunes preuves positives à l'appui de cette tradition populaire vraie ou fausse. Ces caves ont été, en partie du moins, démolies, ainsi que la maison fort vulgaire qui y donnait accès, lors de la reconstruction des Halles.

J'ai visité en 1840 et 1843, rue des Cordiers (parallèle à celle des Grès), une cave remarquable par ses voûtes et quelques piliers ronds sans chapiteaux ; elle faisait probablement partie du couvent des Jacobins, et, comme toutes les maisons de la rue des Cordiers sont encore debout, elle doit toujours subsister.

Enfin, je signalerai une sorte d'ancienne crypte que j'ai visitée deux fois. Elle se trouvait sous la maison n° 5 de la rue Pierre

Sarrazin, maison qui dépend aujourd'hui du n° 2 ou 4 de la rue de l'École de Médecine. Cette salle souterraine appartenait sans aucun doute au collége de Dainville (ou Daimville) fondé en 1380 (1). Les voûtes, bordées de moulures sur leurs arêtes, reposaient sur trois piliers centraux dont les chapiteaux offraient des feuilles grossièrement sculptées, ou plutôt à l'état d'ébauche; de chaque côté de la salle, dans le sens de sa longueur (parallèle, je crois, à la rue Pierre Sarrazin), étaient creusés dans la muraille quatre hémicycles ou grandes niches, correspondant aux intervalles qui séparaient les piliers.

La maison n° 5 a été, depuis, réparée et badigeonnée; mais il est très-probable qu'on n'aura rien changé à la crypte. D'après mes notes, je visitai pour la première fois cette cave en 1840. S'il n'y a pas confusion avec celle de la rue des Cordiers, elle était louée alors à un brasseur ou un liquoriste qui y descendait des tonneaux par une porte basse, ouverte sur la rue. Je demandai la permission de l'examiner à loisir, et je la revis quelques années plus tard. J'y suis tout récemment retourné, mais n'ai pu remarquer aucune trace de la porte basse. Le concierge du n° 2 de la rue de l'École m'a dit que la maison et celle voisine reposaient sur de magnifiques caves voûtées dont quelques-unes à piliers. A la première occasion, je compte éclaircir la question et lever un plan approximatif de cette curieuse cave, dont les détails décrits ci-dessus sont encore présents à ma mémoire.

Célestins (Couvent des). — Louis Beurrier et Millin ont laissé peu de choses à dire sur ce couvent, auquel se rattache plus d'un événement historique (2). Des lettres patentes du 13 mai 1779 supprimèrent l'ordre des Célestins, et, dès 1783,

(1) On voyait encore en 1779, à côté de la porte de ce collége (vis-à-vis de l'église Saint-Côme, rue de l'École de Médecine), un bas-relief relatif à sa fondation; il représentait les rois Jean et Charles V, accompagnés des trois fondateurs, les frères Michel, Gérard et Jean de Dainville, présentant à la Vierge le principal et les boursiers du collége.

(2) Je citerai, entre autres, la cérémonie des obsèques de la duchesse de Bedfort, sœur de Jean Sans-Peur, duc de Bourgogne. Ce service eut lieu le 8 janvier 1432, dans l'église, voisine de la chapelle où était inhumée la victime de Jean de Bourgogne, Louis d'Orléans, assassiné rue Barbette, en 1407. En 1432, suivant le récit de Guillebert de Metz, cette église était décorée de nombreuses *peintures*, représentant, entre autres sujets, le Paradis et l'Enfer.

il n'y avait plus de religieux. On y établit d'abord, selon M. de Saint-Fargeau, un hospice médico-électrique ; en 1785, on y installa les Sourds-Muets. Après 1790, les monuments funéraires furent transportés au musée des Petits-Augustins. En 1795, l'église, qui servait alors de magasin à un charron, fut incendiée. La Restauration convertit les bâtiments en une caserne, dite du Petit-Musc, occupée par la garde royale. Après 1830, on y logea je ne sais plus quel corps d'infanterie ou de cavalerie ; aujourd'hui c'est la grande caserne des Célestins, rebâtie à neuf et occupée par la troupe de ligne.

En 1840, j'allai visiter le cloître rebâti sous François Ier et achevé en 1550. Il en subsistait à peine quelques vestiges. On avait récemment découvert, sous les dalles de la galerie orientale, une sorte d'oubliette où l'on trouva un squelette et à ses côtés une bouteille. Contre les murs du cloître j'ai pu lire ces deux inscriptions tumulaires, fort peu importantes pour l'archéologie : — *Citrovillard. 14 aug.* 1643 ; P. E. *Bavdovin, 1er juillet* 1658 ; ces noms sont probablement ceux de deux religieux.

A l'époque où l'on allait, pour agrandir la caserne, raser tous les anciens bâtiments (1847), j'allai les visiter en compagnie de M. Rebillot, qui y avait ses entrées libres en sa qualité de colonel de la garde municipale de Paris. Du côté de la rue du Petit-Musc s'élevaient de hideux bâtiments, lézardés et irrégulièrement percés de fenêtres sans décorations, replâtrages du XVIIe siècle, que surmontaient de vieilles lucarnes. Sur le portail de l'église existaient encore les niches où s'élevaient avant 1793 les statues des fondateurs. Sur le socle de gauche on lisait en lettres gothiques très-allongées : *Carolus quintus fundavit,* 1352 ; sur celui de droite : *Jehanne de Bourbon espouse de Charles quint.* La nef était divisée en deux étages par un plancher moderne. Je n'ai pu voir que la partie inférieure, peu remarquable ; celle supérieure, où passaient les voûtes à nervures, portait encore, assurait-on, quelques traces de sculptures, mais on ne put en ouvrir l'entrée.

Il ne restait plus rien de la chapelle d'Orléans fondée en 1392, et adossée à la muraille méridionale de l'église ; on distinguait seulement contre cette muraille quelques vestiges de tombes murales, d'une sculpture assez grossière. Le chevet, de forme polygonale, donnait sur une petite cour pleine d'orties, de gra-

vois et d'immondices. Çà et là sur ses pierres grises saillaient des débris d'armoiries et d'emblèmes, restes de la décoration d'une très-petite chapelle que l'orgueilleuse famille de Rostaing avait élevée à l'orient de celle des ducs d'Orléans. En 1848 les dernières pierres du couvent avaient disparu, sauf quelques portions de bâtisses du XVIIe siècle, incorporées à l'immense caserne actuelle des Célestins.

A diverses époques on a levé des plans ou dessiné des vues de ce monastère; je n'ai que quelques pièces à citer, car je m'abstiendrai, bien entendu, de décrire ici celles gravées dans la *Statistique monumentale*. J'ai mentionné (n° de février 1857, p. 399) le titre d'un recueil in-4°, contenant des dessins exécutés de 1585 à 1587, par Jacques Cellier de Reims, calligraphe. Au folio 93 se trouve un grossier dessin à la plume, intitulé : « Aspect de la maison des Celestins de Paris avec l'arsenac à re- « garder d'icy qui est sus le ques de la rue de Bieure, et a « prendre du meilleux du couing de ladicte rue de la Tournelle. »

Il n'y a, à mon grand regret, aucun renseignement à tirer de cette pièce, dont le dessin est tout à fait enfantin, inexact, et sans perspective; elle aura été exécutée non d'après nature, mais de souvenir, par un homme qui ne savait tracer que des ornements; elle n'eût offert un peu d'intérêt que dans le cas où il n'eût rien existé sur cette portion du vieux Paris. On y distingue l'église du couvent accouplée à une nef plus petite : la chapelle de la famille d'Orléans. Le long de la berge, court un mur crénelé, flanqué de cinq ou six maisonnettes ou pavillons carrés qui sont censés représenter les massives et hautes tours d'enceinte, élevées de ce côté sous Charles VI. L'île Louviers y figure piteusement au milieu de la Seine; le terrain en est hérissé de quelques arbustes effarés, qui ressemblent à des goupillons. Au premier plan un pavillon ineptement dessiné et flanqué de deux tourelles indique la Tournelle, espèce de châtelet fortifié de tours, dont un pont, bâti dans le voisinage de son emplacement, a retenu le nom.

Ce griffonis, aussi sauvage que l'orthographe de l'inscription, semble avoir survécu pour attester qu'en tout temps l'habileté à dessiner des lettres, la calligraphie, a été incompatible avec le talent d'artiste. M. Pernot lui a fait l'honneur de le prendre pour base d'un de ses dessins et l'a tout à fait métamorphosé à force

d'en corriger les lignes. A quoi bon tant de peine? Mieux eût valu simplement le fac-similiser, en lui conservant sa naïveté *inartistique,* ou mieux encore, le laisser inédit.

Je possède un grand plan géométral (55 centim. sur 42) tracé à la plume et rehaussé d'encre de Chine, représentant les bâtiments des Célestins, appropriés à l'établissement des Sourds-Muets, plan levé vers 1785. Les jardins n'y figurent pas en entier du côté de l'orient, mais l'ensemble des bâtiments y est retracé avec de nombreux détails. On lit au haut ce titre, dont je conserve l'orthographe : « Plan du Rez de chaussé des Bâtimens « de la Maison conventuelle des Celestins de Paris destiné aux « sourts et muets. » Onze renvois indiquent l'usage spécial des divers corps de logis. On y distingue nettement l'église et le grand autel, mais non les places occupées par les tombes monumentales. L'étroite chapelle de la famille d'Orléans contient cinq autels, et des chapelles latérales du côté du sud. Son chevet, qui regarde l'est, ne s'étend pas aussi loin que celui de l'église du couvent; à sa suite est tracé le plan de la petite chapelle qui renfermait des sépultures de la famille Rostaing. Au nord de l'église règne le cloître quadrilatéral, achevé vers 1549. On a indiqué avec précision les jambages de ses vingt-huit arcades à plein cintre et de style Renaissance, arcades géminées, dont les arcs retombent sur des couples de colonnes d'ordre corinthien; les quatre portiques du cloître bordent un préau disposé en parterre. Plus loin, vers le nord, est une cour dite de la Dépense, dont je vais parler. Enfin, le plan offre divers autres corps de logis, parallèles, les uns à la nef de l'église, les autres à la rue du Petit-Musc (1).

En 1845, deux ans avant la démolition à peu près totale de ce monastère, j'y entrai avec mon ami M. Eug. Grésy, qui dessina la cour de la Dépense, dite aussi des Cuisines, parce que les cuisines étaient établies là depuis la fondation. Le croquis de M. Grésy offrant aujourd'hui un certain intérêt, je vais le décrire d'après le calque que j'en possède. Il a environ 29 centimètres sur 23; la perspective est prise de l'est. Au fond s'étend de face un vieux bâtiment, à tel point replâtré, modifié depuis le

(1) Il existe un vaste plan manuscrit des bâtiments de l'Arsenal (sous Louis XV), dans une des salles de la bibliothèque de ce nom; mais on y a laissé en blanc le terrain occupé par le couvent des Célestins.

XIVe siècle, qu'il n'a plus de caractère précis; il est divisé en deux étages, et quatre mansardes, inégalement espacées, sont accroupies sur la pente de son long toit de tuiles tout déjeté.

Ce bâtiment, qui longe la rue du Petit-Muse, ne présente que quelques détails dignes de notre attention; telle est, au rez-de-chaussée, une large fenêtre en arc surbaissé et à double croisillon de pierre. Les autres fenêtres, qui s'ouvrent dans cette surface de moellons, sont rectilignes, placées à des distances irrégulières et sans aucune symétrie dans leurs dimensions. Les cheminées de brique qui surmontent le toit remontent peut-être au temps de Charles V, bien qu'on en construisît du même genre encore sous François Ier. Celle qui s'élève à l'extrémité méridionale a sa souche sillonnée de trois cannelures ou rainures verticales, de forme prismatique ou angulaire, résultat de la disposition en biais des briques. L'autre, qui s'élève à l'extrémité nord, a son sommet en forme de toit à deux pentes, muni d'un rang de trois petit frontons aigus, assez semblables aux clochetons qui accompagnent la base de certains clochers de pierre. Ces sortes de lucarnes, qui donnent à sa souche l'apparence d'un petit bâtiment à toit *mansardé*, avaient pour but de garantir du vent et de la pluie l'orifice de la cheminée; leurs ouvertures arquées étaient destinées à livrer à la fumée une issue.

En avant du bâtiment en question est adossé un pavillon bas, servant d'appendice aux cuisines, percé d'une seule fenêtre étroite à treillis de fer. Dans l'épaisseur de sa face se dessine en creux un segment de cercle, qui fait suite à la paroi d'un puits ouvert à cet endroit et dont la poulie est protégée par la saillie du toit du pavillon.

A droite, le spectateur voit fuir de profil un bâtiment peu élevé, sans décoration, percé de fenêtres rectilignes et sans symétrie. C'est peut-être une construction du XVe siècle, modifiée à diverses reprises selon les besoins des religieux. A gauche, se déploie de trois quarts, de l'est à l'ouest, un bâtiment d'un style mieux caractérisé. De hautes baies ogivales, interrompues par un avant-corps, en forment le rez-de-chaussée. Ces fenêtres, contemporaines, je pense, de Charles V, ont été défigurées à diverses époques et en partie murées ou rétrécies. Au-dessus de ces ogives règne un rang de fenêtres carrées, de style moderne. Cette aile de logis servait probablement de réfectoire dans l'origine,

et peut-être était-elle surmontée d'un étage servant de dortoir.

L'ensemble de cette cour présente en somme un mélange hybride de constructions conservant à peine des traces de leur type primitif, et si dénaturées, que leur démolition ne mérite guère nos regrets. Néanmoins l'image de cette cour est à conserver; aussi je compte un jour la faire graver, à moins que le dessin de M. Grésy ne soit reproduit dans la *Statistique monumentale*.

Quant à l'intérieur des bâtiments décrits, je ne me souviens pas d'y avoir rien rencontré de remarquable; les salles avaient été subdivisées par des cloisons et des appendices de tout genre qui en rompaient l'unité ou en masquaient la décoration. Du reste, les ornements en avaient peut-être été depuis longtemps dénaturés, soit à l'époque où François Ier fit restaurer et reconstruire en partie le monastère, soit du temps de Louis XIV. Sous le *Grand roi* on s'avisait souvent de raboter les sculptures saillantes du Moyen-âge, afin de rendre la bâtisse plus *propre*, comme on s'exprimait alors. Ce qui pouvait subsister de la physionomie primitive des Célestins aura reçu le coup de grâce en 1785, année où l'on y établit l'école des Sourds-Muets.

Il existe, au sujet des Célestins, un rapport du Comité des monuments historiques, cité dans les *Débats* du 17 février 1852; j'y renvoie le lecteur. On trouve sur l'inondation de leur couvent en 1658 une intéressante dissertation de Bonamy dans les *Mémoires de l'Acad. des Inscriptions*, tome XVII.

Champagne (maison de philippe de). — Je possède un petit croquis (227 millimètres sur 176) assez artistement tracé, d'après nature, à la mine de plomb. Au bas est cette inscription à l'encre, d'une écriture du XVIIe siècle, dont je reproduis fidèlement l'orthographe : « Dessing de la maison ou demeuroit Mr de « Champagne en 1651 fauxbourg St-marceau rue mouftar ou sont « presentement les Religieuse hospitaliers. » Ce dessin faisait partie d'une suite décomplétée, dont j'ai trouvé en 1840 six feuillets chez M. Guichardot, alors établi rue Saint-Thomas du Louvre. Les cinq autres pièces, que je décrirai plus tard, sont dessinées sur un papier identique, avec inscriptions de la même main, et représentent des sites du faubourg Saint-Marceau. Sur l'une d'elles, sans date, on lit : « Veüe des maisson qui se voyioent du « iardin ou demeuroit Mr de Champagne fauxbour St. Marceau. »

Sur une autre : « Veüe des maisons que voyioent du jardin ou « demeuroit M. de Champagne 1649. » Un troisième dessin porte : « Veüe d'une bouuerie et d'une partie des maisons du « faux bour S^t marceau que voyioit du cote droit de la maisons « ou demeuroit M. de Champagne en 1656. » Ces diverses inscriptions semblent attester que le célèbre peintre habita successivement plusieurs maisons dans le même quartier en 1649, 1650 et 1656, maisons représentées peut-être en trois dessins, dont un seul en ma possession. On lit enfin sur une autre pièce : « Veüe de l'eglise de S^t medar auec le chasteau de bisetre (au loin) *designé par Philipe de Chanpagne.* » Cette dernière esquisse, tracée d'après nature avec une certaine verve, n'est pas une copie servile, mais ne saurait être assurément attribuée à la main du maître.

Occupons-nous du premier de ces dessins. Il est certain que l'inscription qui est au bas n'a pas été mise au hasard ; la naïveté de l'orthographe et de l'écriture en fait foi. Il a été gravé dans le *Magasin Pittoresque*, je ne sais au juste en quelle année (antérieure à 1848), car je n'ai pas encore songé à demander à M. Charton le numéro où il est reproduit, et n'ai jamais lu le texte qui accompagne la gravure.

La maison habitée par Ph. de Champagne en 1651, vue de face, se compose de trois étages ayant chacun trois fenêtres de front. Le toit porte quatre *mansardes* inégales, et au-dessus s'ouvrent trois étroites ouvertures. Ce toit est dominé à droite par une bâtisse, par une sorte de pavillon carré, assez semblable à un belvédère. A côté et à la suite du principal corps de logis, sur la droite, s'étend un bâtiment moins élevé, auquel adhère un avant-corps, en retour d'équerre, dont la partie supérieure surplombe, soutenu, sur les côtés, par deux consoles et, vers le milieu, par un pilier de bois. Dans le pan de mur auquel se relie ce pavillon en encorbellement, on distingue une porte dont l'arc est en accolade. Une portion de cette habitation semi-gothique, rebâtie sans doute en partie vers la fin du XVIe siècle, repose sur une terrasse, formée de huit arcades de front et dominant un jardin au sol inégal, qui s'avance sur le premier plan.

Ces mots de l'inscription « rue Mouftar ou sont *presentement* les Religieuse hospitaliers » annoncent que le dessin est postérieur à 1651, puisque la maison occupée d'abord par le grand artiste

était devenue un couvent de femmes. A l'époque où je fis l'acquisition de cette suite de dessins, je n'eus rien de plus pressé que d'aller à la recherche de cette maison, que j'avais l'espoir de retrouver en nature quelque part au faubourg Saint-Marceau : mes démarches furent inutiles. Il n'y eut jamais rue Mouffetard d'autre couvent de religieuses hospitalières que celui dit : les Filles de la Miséricorde de Jésus, et aussi : Filles de Saint-Julien et de Saint-Basilisse. Elles furent établies en juillet 1655, selon plusieurs auteurs, en 1657 selon Sauval (t. I, p. 596). Leur couvent, d'après les vieux plans de Paris, celui entre autres de La Caille (1714), avait son entrée principale rue Mouffetard, presque en face et un peu au-dessus de la rue du Pot de Fer Saint-Marcel; or, il fut supprimé en 1790, et, vers 1830, on bâtit sur son emplacement la grande caserne que nous voyons aujourd'hui. A cette dernière date, sinon bien des années auparavant (peut-être même dès celle où les religieuses s'y établirent), l'habitation occupée en 1651 par Ph. de Champagne aura disparu.

C'est dans ce couvent, selon M. de Saint-Fargeau (*Les quarante-huit quartiers de Paris*), que se retira madame de Maintenon après la mort de Scarron, son mari, c'est-à-dire vers 1660. A cette époque, les plus fervents admirateurs du peintre bruxellois (qui avait encore quatorze ans à vivre) n'eussent pas fait deux pas sans doute pour visiter son atelier abandonné; mais deux siècles ont passé sur sa cendre et propagé sa gloire; de nos jours, si cette vulgaire maison était encore debout, plus d'un ami des arts ferait tout exprès le voyage de Bruxelles à Paris pour venir lui adresser un salut patriotique.

A. Bonnardot.

(*La suite prochainement.*)

PROTESTATION

EN FAVEUR DE L'ÉCOLE DE DAVID.

Le grand ouvrage de M. le comte Léon de Laborde, intitulé : *De l'Union des Arts et de l'Industrie,* est soumis, en ce moment, à l'examen de l'Académie des Beaux-Arts, qui doit faire, de ce livre si remarquable à tant d'égards, l'objet d'un rapport au ministre d'État. Il s'agit de rechercher, selon la pensée de l'auteur, les meilleurs moyens à mettre en pratique pour la régénération de l'enseignement des arts en France. On comprend qu'un pareil ouvrage, qui a eu l'honneur d'éveiller l'attentive sollicitude du gouvernement sur les destinées de l'art et de l'industrie, doit exciter de vives sympathies au sein de l'Académie ; il n'est pas étonnant aussi que certaines idées émises par M. de Laborde, dans cette espèce de monographie artistique, aient donné lieu à la discussion et même à la critique : tel est le passage où l'école de David est jugée avec une sévérité qui va peut-être jusqu'à l'injustice. Un élève de David, un peintre distingué, membre de l'Académie des Beaux-Arts, M. Couder, a cru devoir répondre et prendre la défense de son illustre maître. Voici l'extrait d'un mémoire intéressant qu'il a lu dans une séance de l'Académie (1), au sujet de David et de son école.

P. L.

M. de Laborde, après avoir témoigné d'un goût éclairé pour les beautés de l'art chez les anciens et chez les modernes, tout à coup et comme de dessein prémédité, s'élève contre le régénérateur de l'école, contre celui qui remit en honneur les œuvres de notre Lesueur, de notre illustre Poussin, contre celui qui sut nous initier aux beautés de l'art antique, contre David enfin, David cette gloire de la peinture française.

(1) Nous ne tarderons pas à publier le travail important que M. Marsuzi de Aguirre nous a promis à l'occasion du beau livre de M. de Laborde, qui mérite d'absorber longtemps les préoccupations des vrais amis des arts.

P. L.

Louant avec raison le mérite des peintres de l'époque de Louis XV et de Louis XVI (lesquels avaient néanmoins laissé déchoir les principes des grands maîtres en s'abandonnant à une dangereuse facilité), M. de Laborde arrive à David dont il analyse ainsi le talent :

« Une réaction violente, mesquine, contre tout ce qui venait de l'ancienne Académie, une exagération absurde de la réforme qu'elle avait entreprise elle-même, réforme de logicien sans âme, qui consista bientôt à répudier les qualités les plus éminentes de notre école, la couleur, l'effet, l'arrangement souple et facile de la composition, pour leur substituer comme étude l'imitation servile de la statuaire romaine, comme exécution la froideur de simples grisailles et les lignes du bas-relief. Chacun des tableaux de David semble une scène finale sur laquelle la toile du théâtre tarde à tomber. Cela est arrangé d'après des règles, posé suivant des conventions, et si bien disposé en éventail, qu'il semble que le public jaloux de ses prérogatives se soit fait entendre à l'artiste, en criant : Face au parterre ! Une seule fois il a peint avec son cœur, c'est en représentant *Marat* baigné dans son sang; une seule fois il a rencontré un sujet qui convenait à l'exagération de son système, c'est lorsqu'il fit le tableau de la cérémonie du Couronnement de l'Empereur. Quand on met le pied dans le faux, il vous saisit comme un engrenage : le corps, le cœur et la tête y passent. David avait nié les grâces naturelles, l'art puisé dans un mélange de modèle antique et de vie réelle; il dédaignait la couleur, il repoussait la touche, il niait l'effet, c'est-à-dire toutes les qualités natives du peintre et toutes les habiletés acquises par le métier ; la peinture dans son école, plus encore que dans ses tableaux, se polit comme un verre d'auberge fraîchement rincé, la vie s'échappe des êtres animés, la séve des arbres, le soleil de toute la nature ; et de grandes statues, moins que cela, des figures de bas-relief se promènent comme des ombres dans un paysage d'opéra, fait de toile et de carton peint, etc. »

Qu'un amateur plus ou moins éclairé, usant de sa liberté de louer ou de blâmer selon son caprice, sa fantaisie du moment, s'en prenne même aux choses les plus respectées en fait d'art, nous ne verrions là rien d'inquiétant; mais le livre de M. de Laborde est une œuvre importante, contenant sur beaucoup de points des aperçus utiles au progrès des arts, l'auteur est animé de l'amour du bien, et enfin cet ouvrage est en quelque sorte une œuvre officielle ; or, malgré les excellentes intentions que l'on reconnaît à l'auteur, les erreurs qui ont pu lui échapper seraient d'un notable danger.

Ainsi, dans le passage que nous venons de citer, il serait démontré

que David aurait usurpé son éclatante renommée, qu'il ne l'aurait due qu'à l'ignorance ou à l'aveuglement de ses contemporains; qu'enfin, en France comme à l'étranger, les meilleurs esprits, ses enthousiastes admirateurs, en le proclamant le grand peintre de son époque, se seraient tout à fait trompés!...

Et pourtant ce peintre, contre lequel, en dépit de toute justice, on récrimine si hautement, dès sa jeunesse on le voit, dédaignant de frivoles dissipations, se livrer avec ardeur aux études sérieuses, se pénétrer des grands faits de l'histoire, s'inspirer aux mâles beautés des meilleurs poëtes; par l'intelligente contemplation des œuvres des grands peintres, il s'applique à y saisir les secrets d'une ordonnance pittoresque, de l'expression des caractères et de la dignité du style. A l'aspect des monuments antiques, sa jeune imagination frappée de leur beauté sévère pressent déjà cette régénération qui un jour devait caractériser les œuvres qu'il projetait. Il préludait ainsi à la transformation par laquelle il cherchait à s'affranchir de la fausse et funeste facilité qui, en général, dominait alors dans les errements de l'école.

Mais c'est à Rome qu'il devait réaliser ces vagues aspirations. Au sein des merveilles qu'elle renferme, ébloui, ravi, il reconnaît qu'il ne sait rien, ou du moins il a le courage de vouloir oublier, pour apprendre à nouveau. Le succès couronne ses efforts, il entrevoit déjà le but vers lequel il aspire. Dès lors marchant d'un pas ferme, on le voit montrer sa force intelligente et cette volonté persévérante, cachet de prédestination et résultat d'une conviction profonde. Enfin, parvenu à franchir la routine d'école, où naguère ses pieds le retenaient encore quand son esprit remontant à la source du *vrai* guidait sa main incertaine, le principe fondamental de l'art antique lui est révélé; savoir : *Que le beau est inséparable du vrai; que le vrai, déchu de sa pureté originelle, a besoin d'être choisi et que, pour arriver à bien faire, il faut apprendre à bien voir.*

Voilà le secret que David a su mettre en pratique; ajoutons que le réformateur est d'autant plus grand, qu'il arrivait de plus loin.

N'est-il pas équitable aussi de lui faire honneur de l'apparition merveilleuse, sur le sol français, de l'art grec, de la conquête, pour notre pays, du genre *épique* ou *homérique*, genre inconnu jusqu'alors depuis les anciens, et que David était destiné à immortaliser? A la gloire d'avoir ouvert cette carrière, il joignit celle non moins grande de l'avoir brillamment parcourue.

Par ces faits incontestables, ne doit-on pas respect et reconnaissance à l'homme qui nous a ramenés ainsi aux grandes choses de l'art?... Et

ne suffit-il pas de rappeler un si haut mérite, pour accepter franchement de justes critiques, portant sur les défauts qui peuvent ternir l'éclat des œuvres du grand peintre?... Mais, en signalant ces défauts, comme c'est le droit et le devoir du critique, est-il donc nécessaire de poursuivre avec passion, avec une antipathie haineuse, enfin de déchirer, de nier même une gloire dont nous devons être fiers?

M. de Laborde ne peut ignorer qu'en général il est telles qualités qui contiennent le germe de défauts qui se développent en raison progressive; l'humanité d'ailleurs ne revendique-t-elle pas sa part dans les œuvres des plus grands génies?... Nous conviendrons donc que David, tant grand qu'il soit, a pu faillir sous le poids de sa propre création, sans qu'en bonne justice on soit autorisé pour cela à contester l'immense part de gloire qui lui est due.

Il serait assurément superflu de rappeler ici les œuvres de David; je citerai seulement le tableau du *Serment des Horaces*, parce qu'il touche plus particulièrement au sujet que traite l'habile écrivain auquel j'ai l'honneur de répondre en ce moment. J'emprunte à un témoin des faits ce qui va suivre.

« Lorsque en 1785 apparut à Rome le tableau des *Horaces*, cette création, d'un caractère si nouveau et si véritablement antique, frappa d'étonnement et transporta d'admiration les Italiens et les étrangers, qui tous enviaient à la France le bonheur de posséder un si grand peintre. En France le succès de ce tableau fut tel, que son effet le plus immédiat fut un changement subit dans nos goûts, nos usages et nos habitudes. Dès ce moment d'enthousiasme général, tout fut nécessairement modifié dans nos ateliers, nos fabriques et notre industrie. Tout le monde voulut avoir des habitations, des ameublements, des costumes à l'antique; et cette révolution du goût, transmise par tous les étrangers qui viennent chez nous prendre nos produits, notre ton et nos modes, devint bientôt universelle. »

Mais si, comme on ne le sait que trop, chez nous les choses tombent aussi vite qu'elles s'élèvent, il n'en demeure pas moins constant, quelle que soit d'ailleurs la mobilité de la mode, que de si prodigieux retentissements ne résultent d'ordinaire que de la puissante influence d'un grand talent.

Mais entre autres défauts, celui qui excite le plus la sévérité du critique, c'est la disposition théâtrale qu'il remarque dans les compositions de David. A cela nous hasarderons de répondre que, dans les arts libéraux, *le caractère du génie français exige d'abord l'éloquente signification intellec-*

tuelle jointe à la beauté de la forme. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui *école spiritualiste* en opposition aux *écoles réalistes.* Or, pour nous l'art étant un magnifique moyen plutôt d'exprimer les idées que de se borner à l'imitation *pure et simple des objets*, il en résulte que nous mettons plus de recherche au choix d'un sujet, plus d'importance à l'action, à la pantomime, au respect des convenances, à l'intérêt de situation, en un mot qu'en général nos œuvres sont plus dramatiques. Mais, en peinture, du dramatique au théâtral, il n'y a qu'un pas... et l'artiste entraîné par le sujet peut aisément franchir cette délicate limite...

Nous n'avons pas à examiner ici jusqu'à quel point les observations critiques de M. de Laborde sont plus ou moins fondées quant aux œuvres de David ; ce qu'il y a de certain, c'est qu'en signalant ce dangereux écueil l'auteur présente un utile enseignement à la jeunesse studieuse.

Toutefois, malgré son éminente supériorité, David n'était pas doué de l'avantage d'une conception prompte ; c'était par des tâtonnements vagues qu'il préludait à l'expression définitive de sa pensée. Pour lui la lumière ne se faisait que par degrés. Ainsi, un jour qu'un de ses élèves s'appliquait à reporter sur la toile le dessin de la figure de l'exécuteur, qui dans le tableau de *la Mort de Socrate* présente la coupe de ciguë, il se trouva que par une erreur de mesure la main de Socrate ne rencontrait pas la coupe... David averti, arrive, considère le prétendu défaut, cherche vers quelle partie il portera le changement ; puis tout à coup il s'écrie avec joie : — Eh non ! c'est bien plus beau ! Socrate va mourir, mais, tout à sa conviction de l'immortalité de l'âme, il ne porte qu'une main distraite vers la coupe fatale.

Ce sont là de ces heureux hasards où, seul, le génie sait découvrir une beauté sublime.

Cependant, si l'on en croit M. de Laborde, David a perverti l'école par une influence funeste, imposée despotiquement. L'auteur ignore apparemment que David, par amour de son art, avait refusé la suprême direction des arts, que lui offrit le Premier Consul ; David ne voulait pas, disait-il, jouer le rôle de Le Brun, jadis investi par Louis XIV de ce pouvoir absolu qui avait pesé sur les artistes contemporains. On sait d'ailleurs en quelles mains ce pouvoir résida pendant le Consulat et l'Empire (M. Denon). Néanmoins, si l'on veut considérer comme une influence imposée, irrésistible, cette respectueuse déférence pour les conseils du grand artiste, cet empressement général à les recueillir, à les propager, qu'on s'en prenne alors à l'enthousiasme qu'éprouvaient les artistes, qu'ils fussent peintres, graveurs, statuaires ou architectes ; car tous briguaient l'hon-

neur d'un encouragement auquel la justesse concise de sa parole ajoutait une si grande autorité.

Cette influence acceptée de tous volontairement, en toute liberté, a-t-elle donc été si funeste qu'on s'efforce de vouloir le persuader?... Comment! vous lui devez Gérard, Gros, Girodet, Hennequin, Isabey, Granet, Pagnest, Léopold Robert, on peut même, sans blesser la vérité, ajouter le nom de Guérin et d'autres qu'il n'est pas encore permis de nommer ici; sont-ce donc là des victimes de cet enseignement prétendu fatal, tyrannique et absolu?... Non assurément, car la diversité même de ces beaux talents prouve que le maître savait discerner la vocation naturelle et particulière de chacun de ses élèves, l'y encourager et en déterminer le développement.

Et si, après avoir admiré dans les monuments publics les œuvres de ces grands artistes, on considère dans les galeries de l'École des Beaux-Arts la suite nombreuse des grands prix de Rome : les tableaux de Drouais, de Gauffier, Fabre, Girodet, Bouillon, Drolling, Langlois, etc., etc., etc., ces preuves éminentes du talent de ces jeunes artistes encore tout animés de l'exemple et de la parole du maître ne sont-elles pas aussi des témoignages éloquents autant qu'irrécusables d'un enseignement dégagé de toute espèce de routine, d'un enseignement dirigé avec connaissance et amour de toutes les diverses beautés de l'art?

Pour stimuler davantage ceux de ses élèves qui montraient de réelles dispositions, il n'exprimait souvent qu'une partie de sa pensée, laissant aux efforts intelligents du jeune homme à découvrir plus tard et par lui-même le grand sens renfermé ainsi énigmatiquement. D'autres fois, pour éprouver la force de caractère de tel autre ayant faibli dans un concours, il lui déclarait qu'après un si mauvais ouvrage il l'engageait à abandonner l'étude de la peinture, et, de son œil pénétrant abrité d'un épais sourcil, considérant la rougeur subite et l'indignation contenue par le respect, empreinte sur la face du jeune délinquant, il s'empressait, lui saisissant la main, de l'encourager à prendre prochainement une honorable revanche.

Le maître avait tellement à cœur l'originalité native du talent, qu'excepté les principes fondamentaux de tout art sérieux, il répétait souvent : *Ne regardez ni à droite ni à gauche, livrez-vous à vos propres inspirations.*

Enfin, le moyen infaillible de captiver son affection paternelle, c'était l'ardeur et le succès des efforts des plus dévoués à l'amour de l'art; pour ceux-là il lui arrivait parfois de les emmener faire une promenade au musée, et ce n'était pas sans un certain étonnement que nous voyions

le peintre austère et fier, l'auteur d'œuvres du plus haut style, apprécier le mérite, admirer les beautés de peintres tels que Van Ostade, Teniers; et dans les peintres français, tels que Subleyras et autres, tous si opposés à son propre talent, David savait découvrir et goûter les beautés d'art si cachées qu'elles fussent, tant il aimait tout ce qui est beau, et tant il était loin d'être exclusif...

Sa parole toujours brève, mais remplie de sens, était écoutée religieusement et son affection répondait au respect dont il savait ses élèves pénétrés pour sa personne. Pendant son exil, il s'intéressait aux succès de ses derniers élèves, ceux de sa dernière fournée, comme il disait familièrement, et leur écrivait souvent pour les encourager à soutenir de plus en plus l'honneur de l'école. Voici une de ces lettres :

« Bruxelles, ce 16 novembre 1820.

« Mon cher Monsieur C...

« Je trouve en partie les moyens de m'acquitter envers vous des « marques d'attachement que vous m'avés souvent exprimées; je me « sers de l'organe de deux habiles peintres, MM. H^ce Vernet et Géricault, « qui m'ont ravis de joie par leur présence, ils sont venus à Bruxelles « dans l'intention de me voir encore et de m'embrasser, nous avons bus « à la santé de ceux de mes élèves qui n'ont jamais refroidi pour moi « leur attachement filial, vous êtes du nombre, mon ami, je ne dois pas « en être surpris, vous avés un bon cœur, j'en ai vu la preuve pour un « de vos amis qui ne vit plus, ce qui me convainc de plus en plus que « les hommes reconnaissants sont ceux qui ont le plus de talent, ne « vous refroidissés pas, mon ami, vîte un beau tableau.

« Votre ami,

« DAVID. »

Je crois que ces rapides aperçus suffisent à démontrer l'erreur de M. de Laborde, quant à l'enseignement prétendu funeste du maître, et je présume qu'il conviendra lui-même aujourd'hui, que David était aussi excellent professeur qu'il était grand peintre.

Mais ce discrédit que l'on se plaît à jeter sur les œuvres de David date déjà d'assez longtemps; il y a quelque dix ans, lors d'une exposition publique, un illustre personnage qui avait alors la direction des arts, se détournant du célèbre tableau de *la Mort de Socrate*, dit avec dédain : « Est-il possible pourtant que l'on ait admiré cela ! »

Doit-on s'étonner que de telles paroles tombées de si haut aient porté leur fruit et que naguère quelques jeunes artistes dans la naïveté de leur

bonne foi, ainsi autorisés à ne reconnaître à David ni style, ni couleur, ni dessin, aient cru cependant lui rendre quelque justice en convenant *modestement* que peut-être *eux-mêmes* n'auraient pas mieux fait dans ce temps-là !...

COUDER,
De l'Académie des Beaux-Arts.

UNE CROISADE DE BACHAUMONT.

On ne sait pas quels immenses services Bachaumont a rendus aux arts en France pendant une partie du XVIIIe siècle. Il avait acquis un crédit considérable parmi les amateurs et les artistes, non-seulement par ses écrits répandus dans les journaux et surtout dans le *Mercure de France,* mais encore par ses opinions verbales qui étaient regardées comme les oracles du goût. Son tribunal, pour ainsi dire, était le salon de madame Doublet, son amie, où il prononça ses arrêts en matière de beaux-arts. C'était lui qui faisait les réputations des architectes, des peintres et des sculpteurs; c'était lui qui présidait à l'arrangement des collections particulières; lui qui déterminait le choix et la valeur des tableaux et des statues.

Mais ce qu'on ne sait point assez, c'est l'espèce de protection tutélaire que Bachaumont exerçait réellement sur le Louvre : il a publié plus de trente lettres qui avaient pour objet de recommander ce palais à l'admiration du public et à l'intérêt du gouvernement. On peut dire que sans lui le Louvre serait tombé en ruine. Il eut le bonheur, à force de plaintes, de prières et de démarches, d'obtenir que le Louvre, son cher Louvre, serait continué et achevé. Ce ne fut pas sans des efforts incroyables qu'il en vint à faire triompher son idée, qui était devenue une véritable monomanie. Nous publierons sans doute la suite de tous les mémoires de Bachaumont, concernant l'achèvement du Louvre, les uns insérés dans les feuilles du temps, les autres restés manuscrits, tous tendant au même but, auquel il n'arriva qu'après dix ou quinze ans de polémique contre les nouveaux Vandales.

En attendant, il ne perdait pas de vue la destination du Louvre, ce palais des rois et des arts. En 1740, il avait réussi à faire décider par le roi qu'il y aurait une exposition annuelle, dans la grande salle du Louvre, de tous les ouvrages de sculpture et de peinture composés par les membres de l'Académie royale. En cette même année, non content de ce succès qui comblait de joie les artistes, il s'occupait des moyens d'augmenter le nombre

des monuments exposés dans la galerie des Antiques et il cherchait encore à créer dans le palais des Tuileries une exposition permanente d'objets d'art, anciens et modernes. Voici les mémoires qu'il fit passer à ce sujet sous les yeux d'un des deux contrôleurs généraux de la Maison du roi. C'est à lui sans doute que nous sommes redevables de la conservation d'une foule de chefs-d'œuvre artistiques, qui n'étaient pas mieux gardés alors que le Louvre lui-même.

P. L.

MÉMOIRE DONNÉ A M. LE CONTRÔLEUR GÉNÉRAL EN 1740.

Les amateurs des beaux-arts ont appris avec la plus grande satisfaction que M. le contrôleur général avait donné ses ordres pour faire arranger au Louvre les Antiques du Roi. On ne peut trop louer le zèle avec lequel ce digne ministre porte ses vues sur les différentes parties confiées à ses soins; sa vigilance est égale à leur nombre, et il est immense.

On souhaiterait qu'il fût informé que les richesses du Roi en matière d'antiquités ne se bornent pas aux seuls antiques qui sont dans la salle du Louvre, que l'on appelle aujourd'hui la *salle des Antiques;* on sait qu'il y en a d'épars dans les différents garde-meubles des maisons royales, à Paris, à Versailles, à Fontainebleau, etc. Une recherche exacte dans tous ces différents garde-meubles ne peut être que très-utile *à bien des égards.* Tant de belles choses aujourd'hui dispersées seraient bien mieux réunies dans le même lieu, et où seraient-elles mieux placées que dans la salle du Louvre, qui, par son étendue et la magnificence de son architecture, est la plus belle pièce qu'il y ait dans aucun des palais du Roi?

On peut trouver encore de précieux fragments en ce genre dans un endroit malheureusement fort négligé aujourd'hui, et, pour ainsi dire, presque inconnu; c'est dans le couloir ou corridor voûté qui règne au rez-de-chaussée tout le long et au-dessous de la superbe colonnade du Louvre, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois, le plus beau morceau d'architecture qu'il y ait, sans contredit, dans le monde; mais qui, faute de soin et d'entretien, dépérit tous les jours (entretien qui irait pourtant à peu de dépense).

Parmi des monceaux de débris et de décombres couverts d'ordure et de poussière, si l'on trouvait bien des choses mauvaises, d'autres au moins médiocres, on y en pourrait trouver de bien précieuses, puisque

le grand bas-relief de marbre du fameux Puget, qui représente *Alexandre et Diogène*, est dans cet endroit (1), ce qui prouve incontestablement qu'aucune personne intelligente n'a présidé à cet arrangement et que toutes ces richesses y ont été mises autrefois avec précipitation, sans choix, et comme au hasard, ou faute d'une place plus propre à les recevoir et à les loger convenablement. C'est la réparation de ce désordre qu'on espère aujourd'hui du discernement de M. le contrôleur général.

Ce riche dépôt est à présent sous la garde de

MM. De Niert, premier valet de chambre du Roi et gouverneur du Louvre.
De Neuilly, concierge du Louvre.
De Beaufort, intendant des marbres du Roi.
De Foncemagne, de l'Académie française et des belles-lettres, et garde des Antiques du Roi.
Gabriel, premier architecte du Roi.
De Cotte, contrôleur du Louvre.
L'abbé, inspecteur du Louvre.

ANCIEN MÉMOIRE DES ANTIQUES DU ROI.

Plusieurs troncs de cèdre du Liban.

Plusieurs morceaux de porphyre, qui servaient de colonnes et de degrés à des temples antiques.

Quelques débris de la pyramide élevée autrefois sur les ruines de la maison de Jean Châtel, près le palais à Paris.

Bas-reliefs.

Entre les bas-reliefs on estime beaucoup un siége antique posé sur un globe appelé chez les Romains *sella sacra*.

Un petit tombeau antique, orné de feuillages et de trophées; il y a, sur une des faces, des enfants qui badinent avec des raisins, etc.

Statues.

Une Diane d'Éphèse en gaîne, garnie de mamelles du haut en bas.

Un Mercure; une Minerve et une Cérès, grande comme nature.

Un torse de Diane; une autre Diane, de quatre pieds de haut.

(1) Depuis ce mémoire donné, ce beau bas-relief a été placé dans la salle des Antiques, au Louvre.

Un Bacchus, appuyé sur un petit satyre, accompagné d'une panthère vêtue d'une peau de bouc.

Bustes.

Un Apollon; un Bacchus; un Satyre, sans nez.

Plusieurs Caligula; Vitellius; Domitien; un Démosthènes; un Brutus; un Caton, de pierre de touche; Marc Aurèle; Balbain; Geta; Faustine; Crispine; Julia Domna; Julia Procla; deux masques de Pan.

Les deux plus beaux bustes sont Marc Aurèle et Apollon, grande nature. Celui de Marc Aurèle est de marbre noir.

Un buste de Charles le Chauve. Le pied est moderne, le buste antique, et la tête du temps de Charles le Chauve. On a gravé mal à propos sur le pied du buste ces trois mots latins : *Attila flagellum Dei.*

Figures moulées d'après l'antique.

Quatre médaillons de l'arc de Constantin.

La collonne Trajanne.

La Flore Farnèse.

Deux chapiteaux, l'un d'une colonne, l'autre d'un pilastre angulaire de la rotonde.

Plusieurs bas-reliefs, d'après l'antique, entre autres un Triomphe marin. Des Processions; un Sacrifice en carré. Les cinq Danseuses de la Vigne Borghèse, autres bas-reliefs qui représentent des femmes qui dansent et ornent un chandelier de festons; un autre bas-relief représentant des Génies montés sur des taureaux, etc.

Plus, plusieurs statues de marbre, savoir : un More; une Diane; un Flûteur; une Vénus.

Nota. On croit que cette Diane est aujourd'hui à Versailles, dans la grande galerie.

AUTRE MÉMOIRE.

Le Roi possède une quantité prodigieuse de tableaux et de curiosités de tout genre et de toute espèce.

Les tableaux sont répandus dans toutes les maisons royales, même dans celles où le Roi ne va pas, ou rarement, et dans les différents garde-meubles de ces maisons.

Outre ceux qui sont placés dans les grands et petits appartements du château de Versailles, il y en a un très-grand nombre à Versailles, à l'hôtel de la surintendance, à la garde de M. Portail; ils y sont comme

en magasin. Il y en a aussi dans le garde-meuble du château de Versailles.

Il y en a à Paris, au Louvre, dans la galerie dite d'Apollon, entre autres, les *Batailles d'Alexandre*, de M. Le Brun. Il y en a aussi beaucoup dans cette galerie enfermés dans des armoires, qui sont fort beaux.

Il y en a aussi au Louvre dans la grande galerie où sont les plans, entre autres. des copies d'après le Carrache par MM. Boullogne ; ces copies sont très-belles et d'autant plus précieuses que les tableaux originaux sont à Rome et tout gâtés.

Ne pourrait-on pas en choisir de convenables pour en orner la galerie du palais des Thuilleries, dite *des Ambassadeurs?* Pour cela, on pourrait la meubler de damas cramoisi : dans tous les palais d'Italie et autres, les murailles des appartements et des galeries sont couvertes de tableaux ; ces murailles ne sont même que peintes en blanc ou en couleur de pierre, et cela ne fait point mal ; les chambres en paraissent plus grandes et plus claires.

Outre les tableaux qui seraient dans la galerie du palais des Thuilleries, ne pourrait-on pas l'orner de tables de marbre, de marqueteries, etc., de torchères ou candélabres dorés, de lustres, de scabellons avec des bustes grands et petits, de marbre et de bronze. Il y en a une grande quantité dans tous les magasins des bâtiments du Roi, dans les différents garde-meubles des maisons royales, et au Louvre dans la salle dite aujourd'hui *des Antiques*, et qu'on appelait autrefois *Salle des Suisses*, au rez-de-chaussée. M. de Foncemagne en a la garde. Il y a aussi dans cette salle plusieurs figures de marbre, grandes et petites, antiques et modernes, dont on pourait tirer parti, au lieu de les laisser inutiles et dans des endroits où elles ne sont vues de personne. Il y a aussi de précieux fragments dans le corridor voûté qui est au-dessous de la belle colonnade du Louvre, du côté de Saint-Germain-l'Auxerrois.

On pourrait mettre sur les tables de la galerie du palais des Thuilleries, des bronzes, des vases, des porcelaines, des girandoles de cristal, de bronze doré et autres. Il y a de tout cela et en quantité dans les garde-meubles de Paris, de Versailles et autres. Il y a même des figures d'argent, qui, quoi qu'elles ne soient pas si estimées des connaisseurs que celles de bronze, ne laissent pas que de parer; cela a un air de richesse qui ne sied point mal dans un palais. Tous les princes d'Allemagne et d'Italie sont fort riches en cette sorte de parure. Dans le garde-meuble de Versailles, il y a une très-grande quantité de curiosités de la Chine, entre autres, des armes, des cabinets, des coffres, des bahuts, etc.,

dont on pourrait tirer un très-grand parti pour orner la galerie des Thuilleries, dans les trumeaux et ailleurs où le jour n'est pas favorable aux tableaux. Il y aurait un moyen bien aisé d'orner les grandes pièces des différents appartements et galeries des maisons royales et à bien peu de frais, le voici : tous les tableaux, d'après lesquels on a fait des tapisseries aux Gobelins et d'après lesquels on n'en fait plus, restent aux Gobelins *roulés* et s'y pourrissent; c'est le plus grand dommage du monde. Il y en a de fort beaux ; il faudrait les faire rétablir et les encadrer dans des panneaux de menuiserie qui coûteraient moins que des bordures sculptées et dorées ; ces panneaux pourraient être peints en couleur de pierre, vernis ou en blanc seulement.

BACHAUMONT.

TESTAMENT DE CROZAT.

Pierre Crozat, écuyer, d'abord conseiller au Parlement de Toulouse, puis maître des requêtes et enfin lecteur du roi en 1719, a été un des *curieux* les plus distingués du XVIIIe siècle, qui en a vu fleurir un si grand nombre. Lorsqu'on étudie les mœurs du temps passé, il est impossible de ne pas être frappé de la différence énorme qui existe, sous le rapport des beaux-arts, entre le siècle dernier et le nôtre. Au XVIIIe siècle, les grands seigneurs, les hommes de robe, les hommes d'église, les financiers, aimaient les beaux-arts, les connaissaient bien et même les cultivaient. Ils avaient des collections, qu'on venait visiter des quatre parties du monde, des cabinets d'objets d'art et de curiosité, dont la description, seule chose qui nous en reste, est elle-même un objet du plus vif intérêt. Aujourd'hui nous n'avons plus de grands seigneurs, mais nous avons encore des militaires, des magistrats, des hommes d'église; les financiers ne nous manquent point. Où sont les collections? Hélas! nous les voyons apparaître de temps en temps à l'hôtel de la rue Drouot, je ne dirai donc pas ce qu'elles sont, chacun les a vues. Comme comparaison, voici, d'après Mariette, de quels éléments se composait la collection de Crozat : les tableaux des grands maîtres, et ce sont presque tous des tableaux de premier ordre, passaient le nombre de quatre cents; les ouvrages de sculpture n'étaient ni moins nombreux, ni moins considérables. Outre de précieuses statues de marbre et des bustes aussi rares, on admirait dans ce cabinet des bronzes de toute espèce, et ce qui mérite une attention encore plus particulière, de merveilleux modèles en terre cuite, de Michel-Ange, de Paul Véronèse, de François Flamand, de l'Algarde, du Bernin, de Melchior Caffa, d'Anguier et de l'*illustre* Le Gros, de tous ceux en un mot qui se sont acquis un nom dans la sculpture. Crozat s'était fait encore un très-grand recueil d'estampes de tous les maîtres, tant anciennes que modernes. Il ne lui manquait aucun des livres qui traitent des arts dépendant du dessin. Peu à peu il avait formé la plus belle collection de pierres gravées qui

fut jamais entre les mains d'un particulier; et enfin il avait rassemblé dix-neuf mille dessins de maîtres.

Crozat mourut le 24 mai 1740, à soixante-seize ans, dans son hôtel de la rue Richelieu; il légua par testament sa collection à M. Crozat du Châtel, substitué à MM. Crozat de Thiers, ses neveux. Les pierres gravées et les dessins ne furent pas compris dans ce legs; ils furent vendus au profit des pauvres, selon la volonté expresse du testateur.

Ce qu'il faut de peine, de soins, de travail, d'études pour faire une collection, nul ne le sait sans y avoir passé; c'est ce que les légataires de Crozat paraissent avoir parfaitement compris; en conséquence ils offrirent au roi les dessins du cabinet Crozat pour cent mille francs; c'était le cardinal Fleury qui était premier ministre; il fit répondre que le roi avait assez de *fatras,* sans encore en augmenter le nombre.

La vente publique eut donc lieu; elle produisit 36,401 livres. Quant aux pierres gravées, elle furent achetées en bloc par le duc d'Orléans et on sait que, plus tard, Mariette en a fait le catalogue.

Nous publions ici des extraits inédits du testament de Crozat, tirés des papiers manuscrits de Bachaumont qui sont à l'Arsenal; les articles sont entremêlés de consultations en faveur des légataires. On ne parle ici que d'une partie des tableaux de ce riche cabinet. On en trouvera plusieurs autres décrits dans le *Voyage pittoresque de Paris,* par d'Argenville; dans l'édition de Germain Brice, donnée par Mariette, et dans le *Trésor de la Curiosité,* à l'article des ventes du marquis du Châtel et du baron de Thiers.

Crozat avait une nièce, Marie-Anne Crozat, comtesse d'Évreux, morte en 1729, à trente-quatre ans, plus connue sous le nom de *mademoiselle Crozat,* que sous son titre de comtesse. Son portrait, gravé par J. Langlois, d'après Paolo Mattei, se trouve en tête de la Géographie de l'abbé *Le François,* qui lui est dédiée. L'auteur en parle comme d'une personne qui faisait honneur à son sexe par ses lumières.

Les biographies donnent à Crozat les prénoms de *Joseph-Antoine;* c'est une erreur: le prénom de cet amateur était *Pierre,* ainsi que le prouve son acte de décès signé par ses deux neveux, MM. le marquis du Châtel et le baron de Thiers.

FAUCHEUX.

EXTRAITS DU TESTAMENT DE M. CROZAT,

DÉCÉDÉ DU 23 AU 24 MAI 1740.

Articles substituez.

Trois articles, sçauoir, les tableaux, les estampes, et les liures.

Tableaux. Cet article comprend generalement tous les tableaux soit qu'ils soient à huille, ou en detrempe, ou sur bois, ou sur toille, ou sur cuivre, etc.

Il faut comprendre dans cet article tout ce qui est monté en bordure, sous verre ou sur glace, etc.

Il faut faire un catalogue de tous les tableaux ou l'on exprime leur hauteur et largeur, le sujet qu'ils représentent, le nom du peintre, original ou copie; on y peut joindre une estimation.

Il faudra dans ce catalogue marquer ceux qui seront en bordure ou sans bordure.

Pour estimer les tableaux on se sert ordinairement de messieurs de Launay et Tremblain qui demeurent sur le quay de Gesvres, parce qu'ils sont Maîtres peintres et Jurez experts, et qu'en cette qualité leurs estimations sont crues en justice, mais pour scauoir la vérité il faut se servir du sieur Testard qui demeure rue Neuve des Petits Champs vis a vis la Compagnie des Indes.

Estampes. Cet article comprend toutes les estampes anciennes et modernes, reliées ou non reliées, brochées ou en feuilles.

Cet article est susceptible de differentes interpretations.

Le testateur dit d'abord qu'il veut quelles soient toutes vendues au Roi et au proffit des pauvres, et puis, par un article subsequent il les donne toutes à monsieur Du Chatel, et de plus, les substitue à monsieur de Thiers, ainsy que les tableaux et les liures.

Voici comment on pourrait expliquer la volonté du testateur.

Premiere interpretation. Il paroit que son intention est de donner au Roy et aux pauvres les estampes gravées d'après les tableaux des peintres, lesqu'elles estampes il a mis et rangées dans les mêmes porte feuilles qui contiennent les desseins des peintres et a leur suitte; à l'égard de toutes les autres estampes separées, de quelque nature quelles soient, il paroit que l'intention du testateur est de les substituer.

Seconde interpretation, et à laquelle il faut donner la préférence. On peut entendre que le testateur n'a voulu laisser au Roy que les estampes

provenant des planches qu'il a fait graver et qu'il donne au Roy, et qu'à l'egard de toutes les autres estampes, son intention a été de les substituer.

C'est à cette derniere interpretation qu'il faut que messieurs Du Chatel et de Thiers s'en tiennent dautant plus que le testateur a placé dans son testament le mot *d'estampes* immédiatement après le mot de *planches grauées*. D'ailleurs parmi les curieux et les marchands d'estampes, quand on parle des estampes de monsieur Crozat, on entend seulement celles qui proviennent des planches qu'il a fait grauer.

Les liures. C'est article comprend tous les liures reliés ou non reliés, brochez ou en feuilles ; on doit comprendre aussy dans l'article des liures, les liures d'estampes et les livres de musique reliez ou non reliez, brochez ou en feuilles.

Pour estimer les estampes et les liures on ne peut mieux s'adresser qu'à Mr Mariette le fils qui demeure rue St Jacques aux Colonnes d'Hercules.

Monsieur Mariette est aussy très propre a estimer les desseins, les antiques, les pierres gravées, les planches gravées, et les tableaux, etc., comme aussy les modèles de terre-cuitte et autres.

Article qui regarde le Roy.

1° Les desseins, 2° antiques, 3° pierres grauées, 4° planches, 5° toutes les estampes : en tout cinq articles.

1. Les desseins. Cet article comprend tout ce qui est designé à la main en quelque genre que ce soit, ancien ou moderne.

2. Antiques. Cet article comprend tout ce qui est *antiques*, c'est a dire statues, bustes, vazes, bas reliefs, bronzes, medailles, en quelque matiere que ce soit, pourveu que ces différentes choses soient *antiques*, car toutes les mêmes choses et du même genre, en quelque matiere que ce soit, apartiennent à Monsieur Du Chatel pourveu quelles soient *modernes*.

Nota. On appelle *antique* tout ce qui est *Grec* ou *Romain* ou *Egyptien ;* et *moderne* tout ce qui n'est pas *Grec* ou *Romain* ou *Egyptien;* c'est a dire tout ce qui a eté fait en France depuis le renouvellement des arts sous François Ier et en Italie sous les Princes ou Papes de la maison de Medicis, ou autres, et depuis jusque à present.

Il faut bien distinguer *l'antique*, *l'ancien* et *le moderne : l'ancien* et *le moderne* apartiennent à monsieur Du Chatel, *l'antique seul* doit être vendu suiuant les intentions du testateur.

3. Pierres grauées. Cet article comprend toutes les pierres grauées, de quelque nature quelles soient, gravées en creux ou en relief, montées ou non montées, en bagues ou autrement, antiques, anciennes et modernes.

Messieurs Mariette et Pierre ont estimé toutes les pierres grauées de feu M. Crozat. Parmy ses pierres il y en a plusieurs que M. Du Chatel peut et doit revendiquer comme bijoux. Ce sont celles qui sont montées en bagues ou en medailles et dont la monture l'emporte infiniment sur la pierre grauée, par exemple, celles qui sont montées en or, en espèce de reliquaire où il y a plusieurs diamants blancs ou pierres fines de couleur. Il est sûr que pour lors la monture l'emporte infiniment sur la pierre grauée et que la pierre grauée n'est pour lors que l'accessoire et quelques fois un accessoire de peu d'importance, tandis que la monture est le principal objet et un objet considérable, c'est pourquoy il est à propos que M. Du Chatel examine toutes les pierres grauées pour en retirer celles qu'on doit regarder comme *bijoux*, avant que l'on les mette en vente.

Messieurs Mariette et Pierre en ont deja mis quelqu'unes de cette nature à part, dans cet esprit, mais non pas toutes et cette opération demande l'œil du maitre, etc.

Est bien a remarquer que tout ce qui est moderne apartient à monsieur Du Chatel, et que par conséquent il doit retenir toutes les pierres grauées modernes ; le testateur n'a donné aux pauvres que les antiques.

Il est encore temps de retirer ces pierres grauées modernes, puisqu'elles ne sont pas encore vendues. Mais il faut se presser, etc.

4. Planches. Cet article comprend toutes les planches grauées en cuivre, en étain, et en bois, anciennes et modernes.

5. Estampes. Cet article comprend toutes les estampes, anciennes et modernes, reliées ou non reliées.

Ce dernier article est suceptible de differentes interpretations ainsy que celui des *antiques*.

Les estampes de feu M. Crozat doivent se considerer sous trois aspects differents et se ranger en trois differentes classes.

Première classe : Les estampes grauées par les bons peintres anciens ou par de bons graueurs d'après les tableaux des peintres : ces estampes sont rangées dans les portefeüilles de M. Crozat après les desseins originaux des peintres.

Seconde classe : Les estampes que les curieux et les marchands apellent les estampes de Mr. Crozat, c'est à dire celles qui proviennent des planches que Mr. Crozat a fait grauer.

Troisième classe : Toutes les estampes qui apartenoient à Mr. Crozat et qui ne sont ni de la premiere classe, ni de la seconde.

Une lecture attentive du testament de feu Mr. Crozat et du Mémoire que M. Mariette a escrit au sujet des pierres grauées, des desseins, et des estampes, demontre que Mr. Crozat n'a voulu donner aux pauvres que le produit des estampes de la seconde classe, et quà legard de celles de la premiere et de la troisieme, son intention et sa volonté est de les donner à M. Du Chatel et de les substituer à monsr de Thiers ; ainsy messieurs Du Chatel et de Thiers doivent les demander, les retirer et les garder.

TABLEAUX QUI ÉTOIENT EN 1741 DANS LA BIBLIOTEQUE DE FEU M. CROZAT AUJOURD'HUY DÉTRUITE.

Une bataille de Bourguignon.
L'hermafrodite du Poussin, copié a goüasse par l'abbé de Maroulles.
Un paysage avec plusieurs figures par Michel Ange des Batailles.
Un petit tableau de Vænius représentant un moyne qui tient un Crucifix.
Un portrait d'homme, ovale, sur cuivre par Vandik.
Une fuite en Egypte sur cuivre par Adam Elsemer.
Psiché et l'Amour, par Alex. Veronése.
Un portrait d'homme, par le Tintoret.
Une vieille qui lit, de Mieris ou de Girardon.
Une esquisse de Rubens. Une chasse aux Lions.
Un beau paysage du Gaspre.
Plusieurs esquisses de Rubens grandes et petites.

Dans le passage au dessus de la gallerie.

Vne chasse du cerf par le Primatice. Tableau tres singulier a bien des egards, qui meriteroit bien d'etre racomodé. Il est en fort mauuais état.

Dans le cabinet au dessus de la gallerie.

Un Christ au tombeau par Polidore Caravage.
Deux portraits d'une jeune fille. Portraits de la Rosalbe.
Uu tres beau tableau d'animaux, oyseaux et gibier, etc.
Un enfant en maillot, du Baroche.
Une vierge, du Mole.
Un tableau en grisaille de Rubens.
Un tres beau dessein du Guide à la sanguine, dans la plus belle bordure qu'on puisse voir qui n'est pas dorée, de peur de la gater : on a bien fait.

Un portement de croix d'Albert Dure.
Un beau tableau de Romanelle. Une Vierge, avec une Gloire, etc.
Un paysage du Mole.
Une vierge de M. Loir, très belle.
Un beau paysage de M. Forest.
Une grisaille de Rubens.
Une teste de Christ mort, par Baroche.

Dans la chambre occupée par Mr. Gentilhomme.

Un tres beau tableau d'animaux par Sneyde.
Plusieurs beaux portraits de la famille de Mr. Crozat, la plus part de Messrs de Troy ou Larzilliere où d'après eux.

Dans le garde meuble.

Plusieurs beaux paysages de M. Forest.
Un tableau de M. De La Fosse; une ste Catherine auec une Gloire, etc.
Un tableau ovale de Brugle de Velours.
Paysage avec figures.
Joseph et Putiphar, par M. De La Fosse.

ABRAHAM BOSSE.

CATALOGUE DE SON OEUVRE.

(SUITE) (1).

BELLES-LETTRES.

TITRES DE LIVRES ET OUVRAGES SUR LES BELLES-LETTRES.

1° *Titres de livres.*

1098 « Un Frontispice d'architecture au haut duquel est représentée l'Entrée triomphante d'un prince qui est couché sur un char. » On lit au-dessous dans un cartouche : LES/AMOVRS/D'ANAXANDRE/ET D'ORASIE/*par le s*r *de/Boisrobert/a*o 1629.

Pièce anonyme.

H. 0,146. L. 0,101.

Il existe une autre édition de cet ouvrage : — Chez Cardin Besongne, à Paris, 1636. La date et l'adresse ont été grattées sur le frontispice.

1099-1103. Cinq différents titres pour le roman de *Polexandre*.

1099 [1] On voit deux proues de vaisseaux sur lesquelles sont deux combattants ; dans le haut, un génie porte une trompette sur la draperie de laquelle on lit : *Première/Partie/de* POLEXANDRE ; vers le bas : *ABosse fe.*, et au-dessous : A PARIS *chez Augustin Courbé, au Palais en la petite salle, à la Palme.*

H. 0,152. L. 0,110.

1100 [2] Un jeune homme converse avec une femme qui a les attributs de Diane et qui est montée sur un char attelé de deux chevaux. On lit au haut : *Seconde/Partie/*DE/POLEXANDRE ; vers le bas : *ABosse in. et fe.*, et au-dessous : A PARIS *chez Augustin Courbé, au Palais en la petite salle, à la Palme.*

H. 0,148. L. 0,110.

1101 [3] Un seigneur est à demi agenouillé devant une femme qui le reçoit en lui tendant la main. On lit au haut : *Troisiesme Partie/*DE/POLEXANDRE ; vers le bas : *A. Bosse in. et fe.*, et au-des

(1) Voir la livraison précédente.

sous : A Paris *chez Augustin Courbé, au Palais en la petite salle, à la Palme.*

H. 0,154. L. 0,115.

1102 [4] Devant une femme avec les attributs de Diane, un prince presente à un seigneur une couronne ou une chaîne. On lit au bas : *Quatriesme Partie*/de/Polexandre. Vers le bas : *A. Bosse in. et fe.*, et au-dessous : A Paris, *chez Augustin Courbé, au Palais, en la petite salle, à la Palme.*

H. 0,155. L. 0,108.

1103 [5] Une femme présente un sceptre à un jeune homme qui monte s'asseoir sur un trône. On lit au haut : la conclvsion/ et derniere partie/de Polexandre, et au bas : *ABosse. in. et fe.* ☞ A Paris, *chez Augustin Courbé, au Palais, en la petite salle, à la Palme.*

Ces cinq pièces servent de frontispice à *Polexandre*, roman par Gomberville, 1637, 5 vol. in-8°.

1104 « Un Roy assis dans son tribunal écoutant un prince et une princesse qui se deffendent deuant luy. » On lit au haut sur une draperie : La Mariane/*du s^r de* Tristan/, et au bas : *ABosse in. et fe.* — A Paris chez Avgvstin Covrbé, 1637.

H. 0,195. L. 0,154.

1105 Une femme, qui tient une Folie de la main droite, déroule de la main gauche un papier sur lequel on lit : Les/Visionnaires/comedie/, et au dessous : A Paris *chez* Iean Camvsat/*rue St Iacqves, à la Toison d'or*/*auec Priuilège du Roy,* 1638.

Pièce anonyme.

H. 0,112. L. 0,062.

On connaît trois états de cette planche.

1° Avant l'inscription sur le papier.

2° L'état décrit.

3° La date 1638 a été grattée pour une édition postérieure.

1106 Composition de neuf personnages. Scipion est assis au centre, et à ses pieds sont deux esclaves ; sur le devant, plusieurs vases, et on lit sur celui qui est au milieu : Scipion/*Tragicomédie ;* et au bas : *à Paris, chez Henry le Gras, au 3e pilier de la grande salle du Palais à L couronnée. Auec Priuilège du Roy.* 1639.

Pièce anonyme.

H. 0,180. L. 0,128.

On connaît deux états de cette planche.

1° Avant l'inscription.

2° L'état décrit.

1107 Au haut, une femme entourée de trois Amours; à gauche *Zénobie*, et à droite *Vranie*. On lit sur un médaillon placé au milieu : ROSANE/*histoire tirée de celles/des Romains et des Perses/ dediée à Madame la duchesse*/D'ESGUILLON/*par M. Desmaretz*/*C^er du Roy et Con^eur gnal/de l'ex^e des guerres/Première partie*. On lit au-dessous : *à Paris, chez Henry le Gras/au 3e pilier de la grande salle/du Palais à L couronnée/auec Priuil. du Roy*, et au bas : *C. Vignon in. — ABosse fe.* (1639).

H. 0,176. L. 0,116.

1108 Dans un cartouche au centre, l'Amour, assis sur son carquois, vogue sur un lac au bord duquel on voit deux amants. On lit au-dessous : ROSIMANTE, et sur un piédestal : A PARIS/ *chez Toussaint Quinet / au Palais / auec priuilège du Roy* / 1642 / *ABosse fe.*

H. 0,147. L. 0,091.

Ce frontispice sert de titre à l'*Illustre Rosimante dédiée aux dames.* Paris. Tovssainct Qvinet. 1642. In-12. Le même frontispice avait servi auparavant à un autre roman intitulé *Clytophon et Levcipe.* Nous n'avons pu en rencontrer d'épreuve complète, et c'est pour cela que nous avons décrit le second état. Cette édition est, nous dit Mariette, de 1635.

1109 On lit au milieu, sur une draperie : PVBLII/TERENTII/COMOEDIÆ. On voit un Amour soulever cette draperie. On lit sur le piédestal, où sont plusieurs Amours : PARISIIS/E TYPOGRAPHIA REGIA/ ANNO MD.CXLII. Ce titre est dans une bordure carrée, formée d'un grand nombre de masques de tragédie.

Pièce anonyme.

H. 0,309. L. 0,220.

Le dessin de ce frontispice existe au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale de Paris.

1110 Composition de cinq personnages figurant la France, le Saint-Empire, la Papauté, l'Autriche, l'Espagne et la Lorraine. On lit au-dessous, dans un cartouche : EVROPE/*comédie heroïque*, et au bas : *à Paris, chez Henry le Gras, au 3e pilier de la grande salle du Palais, à L couronnée, auec Priuil. du Roy.* 1643.

Pièce anonyme.

H. 0,184. L. 0,129.

1111 A gauche, un char dans lequel se trouve la fille du pharaon ; à droite, Moïse dans une corbeille de joncs. Quatre esclaves se jettent à l'eau pour le sauver. Au-dessus du berceau, des anges portent une banderole sur laquelle on lit : MOYSE SAVVÉ. *A Bosse seculp. — C. Vignon in.*

H. 0,215. L. 0,161.

Cette planche sert de frontispice à : *Moyse savvé*, idyle heroïqve dv sievr de Saint-Amant à la serenissime reine de Pologne et de Svède. Paris. Augustin Courbé. M.DC.LIII. In-4°. Il existe de cette planche une mauvaise copie dans une édition de ce livre publiée à Amsterdam chez Pierre le Grand. 1664. In-12.

1112 Un portique surmonté d'un fronton; on lit sur le panneau du milieu : CLAVDII SARRAVII/*senatoris parisiensis*/EPISTOLÆ/ *opus posthumum* AD *serenissimam Christinam* / *Suediæ reginam*/, et au-dessous : CIƆIƆCLIV; puis, au bas : AB. F.

H. 0,148. L. 0,097.

1113 La Renommée représentée par une femme ailée, tenant une trompette au-dessous de laquelle pend une draperie couverte des armoiries des Guises. On lit au haut : SIC FAMAM PERSONAT.

Pièce anonyme.

H. 0,096. L. 0,063.

Frontispice de : *la Renommée à Son Altesse de Gvise* (par Tristan l'Hermite). Paris, chez Guillaume de Luyne au Palais sous la montée de la Cour des Aydes. M.DC.LIV. In-12.

1114 Le fleuve du Nil personnifié, tenant une corne d'abondance et ayant à ses côtés un crocodile, est appuyé sur un palmier. On lit au haut sur une banderole : LE DEBORDEMENT DV NIL.

Pièce anonyme.

H. 0,121. L. 0,071.

On connaît deux états de cette planche.

1° Avant l'inscription sur la banderole.

2° L'état décrit.

VIGNETTES DESTINÉES A ORNER DES LIVRES SUR LES BELLES-LETTRES.

1115-1132. Suite de dix-huit planches pour : L'Ariane de monsieur Desmarets, conseiller du Roy et contrôleur général de l'extraordinaire des guerres, de nouveau reveue et augmentée de plusieurs histoires par l'Autheur, et enrichie de plusieurs figures. Paris, Mathieu Guillemot. M. DC. XXXIX. In-4°.

1115 [1] Frontispice. Ariane debout, tenant d'une main une épée, présente de l'autre les rênes d'un cheval à un jeune homme qui s'avance. On lit au haut dans un cartouche : L'ARIANE / *de* / *Monsieur Desmarets* / *Controlleur gnal* / *de l'ex^ce des guerres*. Vers le bas : *C. Vignon inu.* — *ABosse sculp.*, et au milieu dans un cartouche : A PARIS / *chez* MATHIEV GVILLEMOT, / *rue St Iacques, près la poste* / *Auec Priuilège du Roy.* / 1639.

Dim. de toutes les planches de cette suite. H. 0,190. L. 0,149.

1116 [2] Melinte et Palamède, blessés par Néron et sa suite, sont trouvés par Émilie et Camille. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *Auec Priuilège.* — *ABosse sculp.*

1117 [3] Melinte et Palamède, montés sur le théâtre avec Néron, remportent le second et le troisième prix. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *Auec Priuilège.* — *ABosse sculp.*

1118 [4] Marcellin, arrivant dans la chambre de Melinte est, surpris de la beauté d'Ariane, qu'il trouve au bain. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inue.* — *Auec Priuilège.* — *ABosse sculp.*

1119 [5] Melinte, tenant Ariane sur un cheval, la sauve de la maison où Néron a fait mettre le feu. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *Auec Priuilège.* — *ABosse sculp.*

1120 [6] Aristide, père d'Ariane, et celle-ci gagnent dans une nacelle le port d'Ostie. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *Auec Priuilège.* — *ABosse fecit.*

1121 [7] Palamède, Melinte et Épicharis, trouvés endormis dans un bois, sont recueillis pour la nuit et sont surpris dans leur sommeil. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *ABosse fe.* — *Auec Priuilège.*

1122 [8] Melinte, Palamède et Épicharis, arrivés près de Syracuse, trouvent trois hommes masqués prêts à poignarder un vieillard. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *Auec Priuilège.* — *ABosse sculp.*

1123 [9] Les députés de Syracuse viennent complimenter Dicearque, Melinte et Palamède. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *ABosse fe.* — *Auec Pri.*

1124 [10] Melinte lutte contre des corsaires. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu.* — *Auec Priuilège.* — *ABosse sculp.*

1125 [11] Palamède, Melinte, Eurymedon et un Grec débar-

quent de nuit à Corinthe. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu. — ABosse fe. — Auec Priuilège.*

1126 [12] Deux esclaves viennent demander au souverain la grâce d'Épicharis, retenue en prison. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu. — ABosse fe. — Auec Priuilège.*

1127 [13]. Dicearque, trouvant son neveu Palamède dans un cachot, le délivre.

Planche anonyme.

1128 [14] Palamède monte à cheval et affronte ses ennemis pour chercher Épicharis. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu. — ABosse sculp. — Auec Priuilège.*

1129 [15] Melinte exhorte les soldats au combat et tue de sa main un capitaine qui, sans ordre, avait livré combat. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu. — ABosse fe. — Auec Priuilège.*

1130 [16] Ariane tue avec son arc un Scythe qu'elle poursuivait. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu. — Auec Priuilège. — ABosse sculp.*

1131 [17] Melinte, au moment d'être supplicié, est reconnu par son père. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu. — ABosse sculp. — Auec Priuilège.*

1132 [18] Triomphe de Melinte et d'Ariane. On lit au bas de la planche : *C. Vignon inu. — Auec Priuilège. — ABosse sculp.*

Il existe plusieurs copies de cette suite ; la plus fidèle est de J.-B. Scotin et a paru dans une édition in-12 publiée à Paris, en 1724, en 3 volumes ; l'autre se trouve dans une édition in-12, publiée à Leyde, en 1644, par François de Hegher.

1133-1147. Suite de quinze pièces pour : l'Énéide de Virgile traduite en vers françois par (Perrin). Paris, P. Moreau. 1648. In-4°.

1133 [1] Titre : L'ENEIDE / TRADVITE / EN VERS FRANÇOIS / *dediée* / *à* / *Monseigneur* / *l'Eminentissime Cardinal* / MAZARIN. On voit autour de cette inscription onze sujets de la vie d'Énée avec des fragments de vers destinés à expliquer les sujets. Au-dessus, les armes du cardinal. On lit dans un coin à gauche de la planche : *ABosse.*

H. 0,195. L. 0,141.

1133 *bis*. Cette planche a été copiée en plus petit par Ab. Bosse.

H. 0,138. L. 0,080.

1134 [2] Second titre : L'ENEIDE / TRADVITE / EN VERS FRANÇOIS / SECONDE PARTIE / *dediée* / *à* / *Monseigneur l'Eminentissime Cardidinal* / ANTOINE BARBERIN. On voit autour dans des médaillons des ruches d'abeilles, faisant allusion aux armoiries du cardinal.

Pièce anonyme.

H. 0,196. L. 0,144.

1135 [3] Une Carte du voyage d'Énée.

Pièce anonyme.

H. 0,212. L. 0,310.

1136 [4] *Neptune apaisant la tempête.*

Cette pièce et les onze autres qui vont suivre sont toutes anonymes, et on leur connaît trois états :

1° Avant l'inscription sur la banderole.

2° Avec l'inscription, mais avant l'indication du livre de l'*Énéide* auquel elles correspondent.

3° La bordure inférieure a été grattée, et on lit, vers le milieu, le n° du livre qu'elles doivent précéder.

Elles portent toutes les douze : H. 0,163. L. 0,134.

1137 [5] *Sac de Troye.*

1138 [6] *La flotte, quittant la Sicile, est poursuivie par le géant Polyphème.*

1139 [7] *Mort de Didon.*

1140 [8] *Le Tournoy d'Ascagne et des Jeunes Troyens en Sicile.*

1141 [9] *La descente d'Énée aux enfers.*

1142 [10] *Venus donnant des armes à Énée.*

1143 [11] *Les vaisseaux des Troyens changés en nymphes.*

1144 [12] *La revue de l'armée latine.*

1145 [13] *Le combat d'Énée contre Mezence.*

1146 [14] *Mort de Camille.*

1147 [15] *Le combat d'Énée et de Turnus.*

1148-1160. Suite de treize estampes pour : La Pucelle ou la France délivrée, poëme heroïque, par M. Chapelain. Paris, Augustin Courbé. M.DCLVI. In-fol°. (1].

1148 [1] Frontispice. Allégorie representant Jeanne d'Arc relevant la France et brisant ses chaînes ; dans le haut, un génie

(1) On voit dans ce livre plusieurs têtes de page, culs-de-lampe et lettres ornées que nous avons décrites ou que nous décrirons à leur place.

tient un bouclier sur lequel on lit : LA PVCELLE / OV / LA FRANCE DELIVRÉE. Puis au bas : *C. Vignon in. — ABosse.*

Dim. de toutes les planches de cette suite : H. 0,252. L. 0,182.

1149 [2] Jeanne d'Arc, une houlette à la main, est présentée au Roi. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse sculp.*

1150 [3] Jeanne d'Arc, entourée de guerriers, cause avec l'un d'eux. On voit, dans le haut, Dieu le Père entouré de chérubins. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse sculp.*

1151 [4] Jeanne d'Arc, du haut d'un muraille, repousse les Anglais. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse sculp.*

1152 [5] Jeanne s'entretient avec Dunois sur le haut d'une tourelle. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse sculp.*

1153 [6] Roger vient trouver sa sœur Agnès, assise au pied d'un rocher. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse sculp.*

1154 [7] Agnès, conduite par Roger, s'entretient avec le Roi. On lit sur le bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse sculp.*

1155 [8] Roger montre à plusieurs cardinaux une galerie de tableaux et paraît leur en expliquer les sujets. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse sculp.*

1156 [9] Charles VII est sacré à Reims au milieu d'une nombreuse assemblée. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse scul.*

1157 [10] Charles VII et Jeanne d'Arc se séparent; on voit au-dessus de la tête de Jeanne d'Arc deux anges qui semblent la protéger. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse scul.*

1158 [11] La Prise de la ville de Paris. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse scul.*

1159 [12] Entrée des troupes à Paris. Jeanne d'Arc est à leur tête. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — ABosse scul.*

1160 [13] Jeanne d'Arc vient au secours du Roi ; dans le fond, on aperçoit la ville de Paris. On lit au bas de la planche : *C. Vignon in. — A. Bosse sculp.*

Il existe une copie de ces planches dans une édition in-12 de la *Pucelle* de Chapelain, publiée, en 1657, par Augustin Courbé.

Goujet, tome XVII, p. 375 et 376 de la *Bibliothèque française*, dans son article sur Chapelain, dit, en parlant du poëme de la *Pucelle* de celui-ci : « Les douze premiers chants, les seuls qu'il ait livrés à l'impression parurent en 1656, ornés du portrait de M. le duc de Longueville, auquel l'ouvrage est dédié; de celui de l'auteur, gravé par Nanteuil, et de belles estampes à la tête de chaque livre, qui lui coutèrent près de dix-huit cents livres, selon le traité qu'il fit avec le sieur Bosse, graveur en taille-douce, le 15 avril 1654, que j'ai vu en original. »

1161-1164. Suite de quatre estampes pour : Clovis ou la France chrestienne, poëme héroïque enrichy de plusieurs figures, par L. Desmarets. Paris, Florentin Lambert. 1661. in-4°. Les autres planches de ce volume sont gravées par Chauveau et Lepautre.

1161 [1] Vénus, les Grâces et les dieux présentent Clotilde au Roi Clovis.

Pièce anonyme (d'après Fr. Chauveau).

H. 0,112. L. 0,173.

1162 [2] Le baptême de Clovis. On lit au bas le n° 24.

Pièce anonyme (d'après Fr. Chauveau).

H. 0,116. L. 0,172.

1163 [3] Deux femmes à cheval mettent le feu à un palais et répandent une liqueur enchantée qui brûle tout ce qui en est atteint.

Pièce anonyme (d'après Séb. Bourdon).

H. 0,112. L. 0,117.

1164 [4] Clovis épousant la princesse Clotilde. On lit vers le bas le n° 13.

Pièce anonyme (d'après Fr. Chauveau).

H. 0,111. L. 0,171.

1165 « Un soldat chretien brulant sa main sur un autel plustot que d'offrir de l'encens aux Idoles ; dans un octogone : *Bosse in. et fe.* C'est le sujet d'une Tragedie, cecy en est le 5e acte, les sujets des quatre autres sont représentés aux quatre angles dans de petits cartouches. » (Mariette.)

H. 0,145. L. 0,152.

HISTOIRE.

TITRES DE LIVRES.

1166 « La sibylle Tiburtine, tenant le portait de Louis XIV,

est accompagnée des héros de l'ancienne Rome et est au milieu de plusieurs statues, bas-reliefs et autres monuments antiques. » On lit vers le bas dans un cartouche : ANTIQVA / STEMMATA / REGIS CHRISTIANISSIMI. Et au-dessous : *A Bosse fe. aqua forte.*

H. 0,352. L. 0,246.

On connait deux états de cette planche.

1° L'état décrit.

2° On a caché la nudité du fleuve du Nil avec des feuilles de chêne.

1167 La Vertu conduisant Monseigneur le Dauphin, fils de Louis XIV, au temple de Mémoire. Titre de livre.

Une épreuve de la même pièce avec une inscription.

Nous n'avons pu rencontrer aucune épreuve de cette estampe; aussi sommes-nous forcé de citer simplement la note de Mariette.

SUITES DE VIGNETTES DESTINÉES A ILLUSTRER DES LIVRES.

1168-1181. Suite de quatorze pièces pour les OEuvres de Suétone, imprimées au Louvre en 1644.

1168 [1] Titre. On lit sur une draperie au milieu de trophées d'armes romaines : CAIVS / SVETONIVS / TRANQVILLVS. Et au bas : PARISIIS MDCXLIV. / *è typographia regia.*

Pièce anonyme.

H. 0,093. L. 0,057.

1169 [2] DIVVS AVGVSTVS PATER.

1170 [3] IMP. CÆS. VESPASIAN. AVG. PMTR. P.P.P. COS. III.

1171 [4] C. CÆSAR. DIVI. AVG. PRON. AVG. PM. IRP. III P.P.

1172 [5] NERO CLAVD. CÆSAR. AVG. GER. PMTRPIM. P.P.P.

1173 [6] A. VITELLIVS GERMANICVS IMP. AVG. PM. TR. P.

1174 [7] IMP. SER. SVLP. GALBA. CÆS. AVG. TR. POT.

1175 [8] IMP. OTHO. CÆSAR AVG. TRI. POT.

1176 [9] IMP. CÆS. DOMIT. AVG. GERM. COS. XIIII. CENSPER. P.P.

1177 [10] TI. CLAVDIVS. CÆSAR. AVG. PMTR. PIM. R.P.P.

1178 [11] C. CÆSAR DICT. PERPETVO.

1179 [12] IMP. T. CÆS. VESPA. AVG. PMTR. P.P.P. COS. VIII.

1180 [13] TI. CÆSAR DIVI. AVG. F. AVGVST. IMP. VIII.

H. et L. 0,047.

1181 [14] « Deux enfants, prenant naissance de deux fleurons d'ornements, sont armés chacun d'une épée dont ils percent un

bonnet. Ce cul-de-lampe désigne allégoriquement la liberté romaine opprimée par les empereurs. »

Pièce anonyme.

H. 0,044. L. 0,056.

1182-1186. Suite de cinq planches pour : Histoire de St Louis, IXe du nom, Roy de France, écrite par Jean, sire de Joinville, enrichie de nouvelles observations par Charles Dufresne, sieur Du Change. Paris. Séb. Cramoisy. 1668. In-fol°.

1182 [1] Assis sous un arbre, Joinville tient un livre ouvert sur lequel on lit : HISTOI / RE DV / ROY / SAINT / LOUYS. A droite de nombreux cadavres gisent étendus.

Pièce anonyme.

H. 0,067. L. 0,150.

1183 [3] Une bataille où l'on voit au milieu saint Louis en costume romain, combattant avec un chef ennemi ; c'est le combat de la Massoure, où fut défaite l'armée de saint Louis.

Pièce anonyme.

H. 0,068. L. 0,150.

1184 [3] Prise de Damiette par saint Louis. On voit au fond l'incendie d'un palais.

Pièce anonyme.

H. 0,068. L. 0,149.

1185 [4] Formes des diadèmes et couronnes des empereurs, rois et principaux princes de l'Europe, au nombre de trente-quatre.

Pièce anonyme.

H. 0,177. L. 0,294.

Cette pièce a déjà été indiquée par nous sous le n° 1064. Nous ne l'avions pas vue à cette époque et nous ne savions pas alors de quel ouvrage elle faisait partie.

1186 [5] La médaille de la Reine Blanche, mère de saint Louis, et son revers, soutenus par deux enfants accompagnés de la Force et de la Prudence.

Pièce anonyme.

H. 0,068. L. 0,150.

On connaît deux états de cette dernière planche.

1° L'état décrit.

2° On a effacé les médailles et on a gravé à la place les armes du Roy et de la Reyne (M.).

1187-1202. Suite de seize planches pour : Éloges et discours sur la triomphante Reception du Roy en sa ville de Paris, après la réduction de La Rochelle, accompagnés des figures tant des arcs de triomphe que des autres préparatifs. Paris. Pierre Rocolet. M.DC.XXIX.

1187 [1] Frontispice. Le prévôt des marchands, suivi des échevins de la ville de Paris, vient complimenter le roi Louis XIII sur la prise de la Rochelle. On lit vers le bas : *A. Bosse in.*, et au-dessous : *Toutes les figures contenues en ce livre ont été faites et se vendent à Paris par Melchior Tauernier Graueur et Imprimeur du Roy pour les Tailles-douces, demeurant en l'isle du Palais, sur le Quay à l'Épée d'or. — Pierre Firens Graveur en Tailles-douces demeurant rue St Jacques à l'enseigne de l'Imprimerie en Tailles-douces.*

H. 0,306. L. 0,216.

Malgré ces allégations bien formelles, nous sommes convaincu, après un examen attentif de toutes les planches qui ornent ce volume, que Bosse a pris une part quelconque à chacune des estampes que nous allons décrire ; aussi n'avons-nous pas hésité à comprendre dans son œuvre ces planches qui offrent un véritable intérêt historique.

1188 [2] Arc de Triomphe pour la clémence du Roy, à l'entrée du Fauxbourg S. Jacques.

1189 [3] Arc de Triomphe à la piété du Roy, à la barrière de la Porte S. Jacques.

1190 [4] Portail dédié à la Renommée, au pont-leviz de la Porte S. Jacques.

1191 [5] Portail dedié à l'amovr du Peuple, sur la dernière porte de la ville.

1192 [6] Arc de Triomphe à la justice du Roy, sur la face de la Porte S. Jacques dedans la ville.

1193 [7] Arc de Triomphe sur la felicité et les batailles navales du Roy, à la fontaine de Saint-Benoist.

1194 [8] Arc de Triomphe dédié à la prudence du Roy, à la fontaine de Saint-Severin.

1195 [9] Façade dediée à la Majesté, pour le Chastellet, du costé de la rue Saint Jacques.

1196 [10] Le Temple de la Force dédié aux prouesses du Roy, dessoubs les voutes du Chastellet.

1197 [11] Arc de Triomphe pour les recompenses militaires

présentées au Roy par l'honneur, sur la face du Chastellet qui est du costé de Notre-Dame.

1198 [12] Arc de Triomphe sur la magnificence du Roy en la construction de la digue, au détour du marché neuf.

1199 [13] Arc de Triomphe à l'éternité de la gloire du Roy, sur le pont de Nostre-Dame.

1200 [14] Char de Triomphe sur lequel est figuré l'Age d'or.

1201 [15] Char de Triomphe sur lequel est figuré un cirque romain.

1202 [16] Char de Triomphe sur lequel est représentée la force de la ville de Paris.

H. de toutes ces planches : 0,280. L. 0,182.

1203-1206. Quatre estampes relatives à la naissance du Dauphin, fils de Louis XIII.

H. 0,179. L. 0,090.

1203 [1] *La sage-femme présentant au Roy monseigneur le Dauphin.* On lit au bas :

Sire, vostre cher Dauphin
Est l'image de vous-mesme;
Son bon-heur sera sans fin,
Comme le vostre est extrême.

Pièce anonyme.

1204 [2] *L'allégresse de la France, représentée par des enfants qui dansent.* On lit au bas :

Le Dauphin qui vient de naistre
Oblige à se rejouir
Les enfans qui verront crestre
Le bien dont il vont jouir.

Pièce anonyme.

Auec Priuilège du Roy.

1205 [3] *La Fontaine des Dauphins.* On lit au bas :

C'est par un effet diuin
Que ce prince en sa naissance,
En faisant plouvoir du vin
Nous présage l'abondance.

Pièce anonyme.

1206 [4] Le Roy donnant son ordre à Monseigneur le Dauphin. On lit au bas :

Louys, ce puissant monarque,
Comble son Dauphin d'honneur,
En luy donnant cette marque
De victoire et de bonheur.

Pièce anonyme.

1207-1210. Suite de quatre pièces pour : Les noms, surnoms, qualitez, armes et blasons des chevaliers et officiers de l'ordre du St-Esprit..... avec les figures en tailles-douces, curieusement gravées et représentant au vray les cerémonies et vestements desdits sieurs chevaliers..... le tout recueilly par le S^r^ d'Hozier. Paris, Melchior Tauernier. M. DC. XXXIV.

1207 [1] Frontispice. On lit sur une draperie : LES / NOMS SVRNOMS QVALITEZ ARMES / ET BLASONS DES CHEVALIERS / DE L'ORDRE DV SAINCT ESPRIT / CRÉEZ PAR LOUYS LE IVSTE XIII DV NOM / ROY DE FRANCE ET DE NAVARRE / *à Fontaine-Bleau le* 14 *May* 1633, / *par le S^r^* D'HOZIER *gentilhomme ord^re^ de la maison de sa majesté*. Puis au bas l'explication de l'estampe : *Comme le Roy donne l'accolade et fait les chevaliers de St-Michel / le jour qui precède la cerémonie de l'ordre du St-Esprit. / A Paris chez Melchior Tauernier en lisle du Pallais.*

Pièce anonyme.

H. 0,241. L. 0,159.

1208 [2] *L'ordre et disposition du Marcher de M^rs^ les cheualliers lors quilz furent créez à Fontaine-Bleau le* 14 *May* 1633; *auec priuilège du Roy. / A Paris chez Melchior Tauernier Graueur et Imprimeur du Roy pour les tailles doulces demeurant en lisle du Pallais sur le quay qui regarde la megisserie. — Bosse Fecit.*

H. 0,272. L. 0,334.

1209 [3] *Disposition de la sceance tenue à Fontaine-Bleau à la création de M^rs^ les chevalliers faitte le* 14me *May* 1633. *Auec Priuilège du Roy. / A Paris chez Melchior Tauernier Graueur et Imprimeur du Roy pour les tailles doulces demeurant en lisle du Pallais sur le quay qui regarde la Megiserie. — Bosse fecit.*

H. 0,277. L. 0,341.

1210 [4] *Disposition du festin fait par Sa Majesté à M^rs^ les cheualliers après leurs créations faitte a Fontaine-Bleau le*

14me *May* 1633. *Auec priuilège du Roy.* / *A Paris chez Melchior Tauernier Graueur et Imprimeur du Roy pour les tailles doulces demeurant en lisle du Pallais sur le quay qui regarde la megisserie.* —*A Bosse in.* — *et fecit.*

H. 0,279. L. 0,343.

1211-1212. Deux planches : Miroir des nobles de Hasbaye composé en forme de chronicque par Jacques de Hemricourt..... mis du vieux en nouveau langage..... par le Sr. de Salbray. Bruxelles. E. Henri Fricx. M.DC.LXXIII.

1211 [1] « La Vertu se regardant dans un miroir que lui présente la Noblesse, qui est assise sur un piédestal, et sur le devant est l'historien de Hemricourt, qui arrache au Temps les chartes et autres anciens monuments qu'il dévore. » On lit sur le miroir que tient la Noblesse : MIROIR / DES / NOBLES / DE / HASBAYE. Et au bas de la planche : A BRUXELLES *chez* HENRI FRICX *derrière l'hostel de ville à l'Enseigne de l'Imprimerie.* 1673. *Auec Priuilège.*

H. 0,315. L. 0,203.

1212 [2] « La déesse des honneurs, élevée sur un piédestal au milieu de la Justice et de la Force, couronne de lauriers Jean-Gaspard Ferdinand comte de Marcin, qui est accompagné de la Valeur et de Minerve, déesse de la sagesse. »

Pièce anonyme.

H. 0,310. L. 0,207.

PIÈCES HISTORIQUES.

1213 Le combat des Horaces et des Curiaces inv. et gravé par Ab. Bosse (Mariette).

1214 César, assis sur un trône et entouré de ses généraux, reçoit les supplications des peuples de la Gaule, agenouillés devant lui. On lit vers le milieu du bas : *A Bosse inuen.* et au-dessous :

Gallia victa tuis cecidit, generose, sub armis;
CARNVTES capti non potuere capi.
Vincere vis, vincere prius, victoria CÆSAR
Hæc tua mortales quæ facit una Deos.

H. 0,166. L. 0,205.

Quoique Bosse n'ait pas signé cette pièce comme graveur, nous croyons cependant impossible de ne pas lui en attribuer la gravure en même temps que le dessin; et nous n'hésitons pas à ranger cette estampe, avec Mariette, au nombre de ses planches les plus fines et les mieux réussies.

1215 *Bataille des Suisses contre César et leur entière défaite au combat de la montagne ou étoient leurs bagages.*

Pièce anonyme.

H. 0,280. L. 0,344.

Cette pièce se trouve dans un volume intitulé : *La Guerre des Suisses*, traduite du Ier livre des *Commentaires de Ivle César*, par Louis XIV, Dieu-donné, Roy de France et de Nauarre. Paris, de l'Imprimerie Royale. M.DC.LI. Le même ouvrage contient encore trois autres planches gravées par Perelle, Richer et Nic. Cochin.

1216 Le Concile de Trente. On lit dans une bordure qui entoure la composition : *Solemque suum sua sydera norunt.* Et au bas : *Conc. Trid.*

Pièce anonyme.

Diam. 0,042.

On connaît deux états de cette planche :

1° Avant l'inscription ;

2° L'état décrit.

1217 Saint Louis en manteau royal, tenant son sceptre de la main droite, et la main de Justice de la gauche, apparaît à Louis XIII, agenouillé ; des anges portent derrière ce dernier un écusson autour duquel on lit : *Florete sicut lilium. Non fuit Salomon sicut unum ex istis.* Dans le fond on aperçoit une église sur le fronton de laquelle on lit : S. LVD. FRANC. REGI COLL. ROTH. SOC. IESV. Cette pièce est dans un encadrement orné de génies supportant des guirlandes de fruits et de fleurs. On lit dans le coin gauche du bas : *A Bosse in. et fecit.*

H. 0,272. L. 0,335.

1218 « Le sieur de Thoiras, gouverneur de Cazal, vient saluer Louis XIII après la levée du siége de cette place par les Espagnols. On lit au haut sur une draperie : LA LEUÉE DV / SIÈGE DE CAZAL. Et au bas : *A Bosse in. et fe.*

H. 0,155. L. 0,387.

1219 Le duc de Mantoue à cheval, à gauche de l'estampe, reçoit les clefs de la ville, que lui apporte un seigneur. On lit au haut de la planche sur une draperie : *La Reduction de la ville de* MANTOUE *à son Prince / par la paix faicte en Italie.* Puis au bas : *A Bosse inven. fe. — J. Messager excudit.*

H. 0,158. L. 0,382.

« Messager a fait servir cette même planche pour représenter la prise

de Brisach par le duc de Weymar, sans y rien changer que l'inscription, de sorte que l'on reconnoit toujours la veue de la ville de Mantoue; ces épreuves sont à rejetter » (Mariette).

1220 Le mareschal de la Force à cheval, et ayant à ses côtés un gentilhomme, dirige le siége de la Motte. On lit au haut de la planche sur une draperie : LE SIÈGE DE LA MOTTE. Puis l'explication par renvois de tous les mouvements du siége. On voit en bas : *A Boudan excud. Auec Priuilège. — A Bosse sculp.*

H. 0,186. L. 0,416.

1221 Gaston, frère unique du Roi, à cheval suivi de trois seigneurs, arrive à la Capelle; le gouverneur fait baisser le pont-levis, et vient au-devant de lui apporter les clefs de la ville. On lit au haut sur une draperie : *L'heureuse arriuée de Monseigneur / frère unique du Roy à la Capelle, le* 8 *Oct. / 1634 sur les neuf heures du soir*. Puis au bas : *Ioan. Messager exc. auec Priuilège.*

Pièce anonyme.

H. 0,160. L. 0,400.

1222 Bataille de Quiers, gagnée par le comte d'Harcourt, sur le prince Thomas et le marquis de Leganès, le 20 novembre 1639. Inv. et grav. par Ab. Bosse.

Cette pièce que nous n'avons pu rencontrer est indiquée dans la Bibliographie de la France du père Lelong.

1223 Au fond de l'estampe, le Cte de Brienne lit le Contrat; en face de lui sont les deux fiancés; à droite de l'estampe sont rangés les seigneurs, à gauche les dames; la chambre est entièment tapissée et richement ornée. On lit au bas sur une draperie: CEREMONIE OBSERVÉE / *au contract de Mariage passé à Fontainebleau en présence / de leurs Majestez / entre Vladislaus IIII du nom Roy de Pologne et de Suède, etc., / par son ambassd^r^ le seign^r^ Gerhard conte Donhost Palatin / de Pomeranie d'une part, et Louise Marie de Gonzague / Princesse de Mantoue et de Neuers, d'autre part / le* 25me *jour de septembre* 1645. / Puis aux deux côtés : Dans la chambre du Roy et enclos de la Balustrade deuant leurs Majestez et le duc d'Anjou estoient la Princesse Louise Marie, et l'Ambassad^r^ vestu à la francoise : près du duc d'Anjou estoit le Comte de Brienne qui lut à haute voix le Contract, lequel fut signé en suitte par le Roy, la Reyne, la Princesse et l'Ambassad^r^ : et plus bas par le Com^te^ de Briene et le s^r^ de Guenegauld secre^res^ d'estat. A costé de Sa Maj^té^ un peu reculez estoient

le Marq^is de Mortemart pre^r Gentilhome de la chamb^re et la Marq^se de Scenecé gouuernante du Roy. — Hors de la Balustrade estoient d'un costé les Card^aux Bichi et Mazarin, les ducs de Guize, de Ioyeuse et d'Vzes, les Comtes d'Orual et de Tresmes, les s^rs de Roncalli Resident du Roi de Pologne, de Rhodes grand M^e des ceremonies, de Berlize, introd^eur des Ambassad^rs, de Sainctot, M^e des ceremonies, et en suitte plus^rs seign^rs Polonois vestus à la françoise. De l'autre costé estoient Mad^lle la Princesse de Condé, la damoiselle de Longueville, la Princesse de Guimené, la Duchesse d'Vzès, les filles de la Reyne, et autres dames de la Cour. — Desseigné et graué à l'eaue forte par ABosse à Paris le 8me novembre 1645 auec priuilège.

H. 0,269. L. 0,331.

On connaît deux états de cette planche :

1° Avant l'inscription dans le bas ;

2° L'état décrit.

1224 La Foi tient entre ses bras le Dauphin, revêtu du manteau royal et la couronne sur la tête. A droite, la Force lui apporte un sceptre ; à gauche, la Justice lui en présente un autre ; composition entourée d'une large bordure formée de dauphins. On lit au bas de cette allégorie : PACATVMQVE REGET PATRIIS VIRTVTIBVS ORBEM. On lit dans la bordure les devises suivantes : INGENITVM EST CITO CRESCERE. — PER SPECVLVM ET IN ÆNIGMATE. — NOSCE VICTOREM CROCODILE TVVM. — CLARA DEUM SOBOLES. — MAGNVM JOVIS INCREMENTVM. — CLAMANTIBVS ARDET SISTERE SE. — MORIQVE VITABIT DIGNOS LAUDE VIROS. Au milieu du bas on voit les armes du Dauphin et au-dessous : DELPHINO. Et dans le bas : *A Bosse in. et sculp.*

H. 0,390. L. 0,460.

1225 Au milieu sur un autel, la Vierge sur un nuage, entourée d'anges, prononce les paroles suivantes, qu'on lit sur une banderole : *præ omnibus floribus elegi mihi lilium;* à gauche, le Roi lui offre sa couronne et son sceptre ; à droite, la Reine lui présente le Dauphin, vêtu du manteau royal ; de chaque côté, deux petits génies supportent des tablettes sur lesquelles on lit : à gauche :

Princesse des Immortels,
Que la splendeur enuironne

Ie consacre à vos autels
Et mon sceptre et ma couronne.

Par vostre ayde la victoire
M'est acquise contre tous,
Car je combats pour la gloire
De vostre fils et de vous.

Et à droite :

Vierge, voicy le cher gage,
Qu'il vous a pleu m'obtenir ;
Je vous en fais un hommage,
Vous l'offrant pour le benir.

Vous fustes à sa naissance
Un astre pour l'esclairer ;
Et c'est par vostre influance
Qu'il doit aussi prosperer.

On lit au bas : LES VOEUX DV ROY ET DE LA REYNE A LA VIERGE. Et à côté *AB. — Auec Priuilège du Roy.*

H. 0,196. L. 0,400.

1226 Au milieu de l'estampe, la France, revêtue du manteau royal, tient le Dauphin entre ses bras ; les princes à gauche et à droite les princesses viennent lui faire leur cour. On lit au-dessous : LA JOYE / DE LA FRANCE / *dediée au Roy Louys le juste / XIII du nom / par son très humble et très obéissant sujet ABosse;* et au bas :

Dedans l'excès de cette joye,
Ou toute la France se noye,
Grand roy ie vous en offre un crayon imparfaict
Mon art n'a pu trouuer une plus belle chose,
Et j'ay cru que vos yeux approuveroyent l'effaict
Dont nos cœurs adorent la cause.

Dans la passion de vous plaire,
J'ay cherché pour me satisfaire
A vous faire un présent tesmoing de mon debuoir
Et dedans le dessaing de le faire paroistre
J'ay pensé qu'il falloit seulement faire voir
Ce bien qui nous faict viure et qui ne fait que naistre.

Ce que fist, contre l'apparence,
Ce Dauphin de qui la puissance

Garantit Arion des injures du sort :
Celuy-cy le praticque auec plus d'auantaige :
Et nous doit faire un jour considerer du port
Nos ennemis dans le nauffrage.

Admirable et juste monarque
Aggréez cette foible marque
D'un subject dont le zèle est, sur tous, sans égal
Receves, s'il vous plaist, ce légitime homage
Et puisque vous aymés sy fort l'original,
Daignés, à tout le moins, en regarder l'image.

H. 0,271. L. 0,334.

1227 Dans le haut de la planche, la Fortune personnifiée lance des couronnes, des palmes et des caducées aux Français qui sont à gauche; à droite, des Espagnols implorent sa clémence. On lit dans le haut : LA FORTVNE / DE / LA FRANCE, vers le bas : *Le Blond le Jeune exc. auec Priuilège du Roy*, et au-dessous :

Nos ennemis meurent de voir
Qu'ils n'ont ny force ni pouuoir
Sur la fortune de la France;
Et que l'invincible Louys,
Dont elle entreprend la défence,
Rend leurs projets esuanouys.

Sur ce chef des plus grands guerriers,
Elle fait fleurir les lauriers,
Dont la victoire le couronne;
Et soustient si bien ses dessains
Que les sceptres qu'elle luy donne,
Sont toujours fermes dans ses mains.

Ce caualier estropié,
Reduit au train des gens de pié,
Et cet autre sur sa bourrique;
Font des vœux invtilement
A celle qui leur fait la nicque,
Et qui les joue à tout moment.

La Fortune qui dans les cieux
Les fuit, et qu'ils suivent des yeux,

Auec une mine hypocrite,
Se moque d'eux dans les combats ;
Et plus leur vanité l'irrite
Plus elle aime à les mettre bas.

On voit au-dessous les Armes de Leblond et on lit au bas : *Illustri viro Michaeli Blondo sacræ Regiæ suecorum majestatis et coronæ ad serenissimum Magnæ Britanniæ regem legato, Abrahamus Bosse D. D.*

H. 0,260. L. 0,316.

1228 Vers le milieu de la planche, Louis XIII et Gaston d'Orléans à cheval semblent converser ; on aperçoit dans le fond une armée, et on lit au haut sur une draperie : *Les forces de la France soubz le | règne du très cretien et très victorieux | monarque Louis le Iuste*; et au bas : *Mariette excu. cum Priuilegio.*

Pièce anonyme.

Tremblez ennemis estrangers,
Soubz les forces de nostre Auguste,
Il s'est aquis dans les dangers
Le nom d'inuincible et de Juste.

Aussy bien vos efforts sont vains,
Tout nous rit, Monsieur est en France
Son retour detruit vos desseins
Et ruine vostre espérance.

Desjà vous estes esblouis
Du brillant esclat de la gloire
De l'incomparable Louis
Accompagné de la victoire.

Rien n'empêche que nous n'alions
Désormais conquérir la terre
Avecq ses puissans bataillons
Qui sont plus craints que le tonnerre.

H. 0,173. L. 0,405.

GEORGES DUPLESSIS.

(*La suite prochainement.*)

BIBLIOGRAPHIE.

Goya, par *L. Matheron*. Paris, Schulz et Thuillié, 1858, in-12.

Depuis une dizaine d'années on a commencé à connaître et à apprécier en France l'artiste éminent dont nous venons d'écrire le nom. M. Théophile Gautier en a parlé avec sa verve habituelle; les amateurs se sont disputé les productions peu nombreuses qu'on rencontre en France et qui sont dues à ce talent si original; il méritait bien d'être l'objet d'une monographie, et il faut se féliciter de ce qu'elle vient de paraître.

M. Matheron a reçu des renseignements de la part de personnes qui ont connu particulièrement le peintre si remarquable qui vint mourir à Bordeaux en 1828 dans un âge fort avancé; il a obtenu à Madrid des détails ignorés en France; il s'est ainsi trouvé en mesure de retracer un tableau animé et fidèle de l'existence aventureuse de Goya. L'incroyable activité de cet artiste ne l'empêchait pas de se livrer avec emportement à la fougue de ses passions; quoique marié et père de *vingt* enfants légitimes, il eut, en fait de maîtresses, une liste aussi longue que celle de don Juan, et on aurait pu y lire, à côté des noms les plus aristocratiques, ceux des plus roturières mais des plus agaçantes filles de la Castille.

Nous n'avons pas l'intention d'aborder ici ce côté de l'histoire de Goya; ce qui nous occupe surtout, c'est son talent d'artiste et de dessinateur. Les amateurs connaissent cette série de caricatures satiriques qui portent le titre de *Caprichos*.

« Dans ces compositions diverses, dit M. Matheron, Goya a dépensé une somme de verve, d'esprit, de talent, telle qu'elle eût suffi à elle seule pour donner de la célébrité à un autre maître. On le trouve là tout entier avec sa personnalité si tranchée, sa variété et sa facilité prestigieuse, mais aussi avec son ironie, et son irrévérence pour tout ce qui touche à la religion de près ou de loin. »

Il y a longtemps qu'une *Revue*, morte peu après la révolution de Juillet, appréciait Goya dans des termes que nous reproduisons volontiers :

« Dans sa verve âpre et mordante, Goya a profondément compris les vices qui rongeaient l'Espagne; il les a peints comme il les haïssait;

c'est un Rabelais, le crayon et le pinceau à la main, mais un Rabelais espagnol, sérieux et dont la plaisanterie fait frémir. Un de ses dessins en dit plus sur l'Espagne que tous les voyageurs. Rien de plus effroyable que sa pénitente conduite à un auto-da-fé. Nous ne citerons ici avec quelque détail qu'une seule de ses compositions : elle représente une jeune fille charmante ; une robe légère dessine sa taille ; elle est assise sur un tabouret ; une femme de chambre peigne avec une sorte de volupté les longs cheveux noirs de la jeune beauté qui vient de laver ses pieds délicats dans une aiguière et qui étale aux yeux sa fine jambe nue. Devant elle est accroupie une vieille ridée ; l'avarice a plissé tous ses traits ; elle serre dans sa main droite son chapelet à gros grains et regarde avec une convoitise intense les beautés sur lesquelles elle spécule. *Ruego por ella* (je prie pour elle) dit la duègne, sanctifiant ainsi la prostitution par l'oraison. »

M. Matheron donne des détails sur les scènes de Tauromaquie, œuvre d'un ordre moins élevé que les *Caprichos* et dont la date remonte aux premières années du siècle, quoique la collection entière n'ait paru qu'après la mort de l'artiste. Dans ces 33 estampes, l'artiste a tout sacrifié au tapage, à la furie de l'action. On y trouve cependant d'heureuses compositions, des types d'une réalité inimaginable, des groupes, des poses indescriptibles. Le dessin est facile, mais lâché et souvent méprisé.

Une autre série beaucoup moins connue et dont vingt planches tout au plus ont passé les Pyrénées, représente des Scènes d'invasion et de carnage. On n'en a peut-être tiré que quelques épreuves d'essai. On a porté à vingt ou à quarante le nombre total de ces planches ; il y en a quatre-vingts bien comptées, mais il n'en existe, à ce qu'il paraît, qu'un seul exemplaire à Madrid. M. Carderero en est l'heureux possesseur. Les cuivres ont été précieusement conservés ; ils sont dans les mains d'un amateur de Madrid, M. R. G..., lequel possède aussi quelques beaux tableaux de Goya et jusqu'à 300 dessins de ce maître.

Les Scènes d'invasion ont été exécutées de 1810 à 1820. Quoiqu'elles soient presque un produit de la vieillesse de Goya, elles portent cette empreinte de force et de vie qu'il a donnée jusqu'à la fin à toutes ses créations. Quelques-unes pourraient être placées à côté des *Caprices*. La pointe n'a rien perdu de son entrain ; elle a beaucoup gagné en expérience et en autorité ; mais là aussi on rencontrerait quelques morceaux peu dignes du maître.

Parmi le petit nombre de gravures détachées qu'a laissées Goya, on peut mentionner une eau-forte d'une rare beauté, que M. Matheron dé-

crit en ces termes : « Elle est, je crois, intitulée : *un Supplicié*. Un homme, fraîchement *garoté* et vêtu de la robe des condamnés, est adossé au lugubre poteau ; il a un christ dans les mains et une autre croix sur la poitrine ; les pieds nus sortent de la robe en raccourci ; la figure, dessinée de main de maître, s'enlève sur un beau fond gris, finement haché. La tête de ce pauvre étranglé est admirable d'expression. Cela vous donne la chair de poule et vous ferait trouver charmante la machine de Guillotin. C'est d'un caractère poignant et terrible. L'école espagnole, sans excepter les maîtres les plus féroces, n'a jamais rien enfanté de plus profondément émouvant. »

Le biographe de Goya n'a pas manqué de donner une nomenclature des ouvrages de cet homme de génie ; il convient lui-même que sa liste n'est pas complète ; elle ne comprend pas, en effet, quatre esquisses représentant des enfants qui figuraient à l'Exhibition de Manchester, et il n'est pas douteux que d'autres lacunes ne pussent être signalées ; le catalogue dressé par M. Matheron mentionne cependant une soixantaine de tableaux, 212 gravures, et huit lithographies. Il faudrait y ajouter un grand nombre de dessins réunis en général dans quelques mains ; ceux que possédait M. Jean Bermudez ont passé en Angleterre. Bien d'autres productions dues au pinceau, à la pointe ou au crayon de Goya, sont dispersées sans qu'on puisse en retrouver la trace. Cet artiste infatigable avait des procédés les plus expéditifs et les plus étranges ; citons-en un exemple :

« A l'époque de l'invasion française, Goya était un jour au Prado, entouré d'oisifs qui semblaient attendre de lui quelque trait d'esprit. Il avait vieilli et il n'était pas, à cette heure, d'humeur badine ; il voulut toutefois donner pâture à la curiosité de son escorte. Il y avait de la boue sur la place, Goya y plonge son mouchoir et en frappe une muraille voisine ; il recommence et va ainsi, pendant quelques minutes, de la muraille au ruisseau, promenant son mouchoir sur la pierre avec cette vivacité qu'on lui connaît. La foule s'était amassée. Bientôt elle s'agite, étonnée, émerveillée et jetant des cris d'admiration et d'effroi ; elle avait sous les yeux un épisode admirablement rendu de la journée du 2 mai, peut-être cette même scène que Goya fixa plus tard sur la toile, se servant d'une cuiller en guise de pinceau, et que l'on voit encore, assez malheureusement placée et assez mal éclairée, dans l'antichambre du musée de Madrid.

« L'artiste avait touché une des fibres sensibles du cœur espagnol. Il laissa la foule frémissante et enthousiasmée devant cet étrange tableau. »

Nous ne voulons pas nous étendre davantage sur ce sujet : nous croyons en avoir dit assez pour montrer que le travail de M. Matheron offre à tout ami des arts un intérêt réel. Ajoutons que ce petit livre est exécuté avec un soin extrême et qu'il fait honneur aux presses bordelaises qui l'ont mis au monde. Par suite d'une innovation dont le mérite peut être contesté, les pages ne sont pas chiffrées.

G. Brunet.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Le National Gallery, de Londres. — Les *logogriphes* de Panard sur les artistes de son temps. — L'outremer employé par les peintres au XVIIe siècle. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES : estampes, miniatures, tableaux.

⁂ La National Gallery de Londres, fondée seulement en 1824, est déjà un des musées notables de l'Europe. Elle a commencé par l'achat de la collection John Julius Angerstein, pour 57,000 £ (un million et demi environ). Cette collection se composait de 38 peintures dont quelques-unes ne furent pas comprises dans la vente. En 1826, sir George Beaumont donnait à la nation 16 tableaux. En 1851, le révérend William Holwell Caar léguait 35 tableaux. Donations, legs et achats, ont été si bien et si vite, que la National Gallery possédait, l'année dernière, 288 tableaux, savoir : 235 tableaux de maîtres anciens, réunis dans les salles de Trafalgar Square et dont M. Ralph N. Wornum a publié (London, 1857) un excellent catalogue, revisé par sir Charles Lock Eastlake, de l'Académie royale ; et 53 tableaux de l'école anglaise, exposés à Marlborough House, avec la collection de 157 tableaux, anglais également, offerts à la nation en 1847, par lord Vernon. Sur ces 288 peintures de la Galerie nationale proprement dite, 176 ont été données et 112 achetées.

On voit quelle a été, en une trentaine d'années seulement, la progression extraordinaire de ce musée, qui sera, on peut le prédire, avant la fin du siècle, le plus beau du monde. Car, outre la générosité patriotique de la *nobility* et de la *gentry* anglaise, le Parlement votera toujours, comme il a voté précédemment, toutes les sommes nécessaires à l'accroissement de la collection nationale. Il n'y a pas de pays où des Anglais ne soient accrédités pour acquérir et importer en Angleterre, à tout prix, des tableaux précieux. Très-récemment encore sir Charles Eastlake vient d'acheter à Florence 22 tableaux des anciens peintres italiens : Cimabue, Giotto, Duccio, Segna di Duccio, le prêtre Emmanuel, Taddeo Gaddi, Spinello Aretino, Jacopo di Casentino, Andrea Orgagna, fra Angelico, Gentile da Fabriano, Pietro della Francesca, Andrea del Castagno, Filippo Lippi, Masalino da Panicale, Filippino Lippi, Paolo Uccello, Andrea Mantegna et Margheritone d'Arezzo.

La *Saturday Review* parle de quelques autres peintures tout nouvellement aussi ajoutées à la collection, depuis l'édition de 1857 du catalogue.

Voici la description qu'en donne cette Revue, très-compétente en matière d'art :

« Le tableau le plus important parmi ceux dont la National Gallery vient de faire l'achat est une magnifique toile de Paolo Veronese, qui a pendant longtemps appartenu à la famille Pisani, à Venise. C'est un ouvrage de premier ordre, et, excepté pour les dimensions, on peut la comparer aux fameuses *Noces de Cana*, du même maître, qui est dans le Salon carré du Louvre. Ce n'est pas une petite toile cependant que cette *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, puisqu'elle a 15 pieds et demi de longueur sur 8 de hauteur. Le génie du grand maître vénitien n'était pas à l'aise, renfermé dans d'étroites limites; il lui fallait toute une paroi d'un appartement princier pour déployer les superbes créations de sa fantaisie et ses grandes perspectives de pompe et de magnificence. Tout cela est réuni dans le tableau dont nous parlons. Le sujet, ainsi que nous venons de le dire, est la mère, la femme et les enfants de Darius présentés à Alexandre après la bataille d'Issus. A gauche de la toile, se tient debout le conquérant macédonien et son ami Éphestion; derrière eux, sont des guerriers revêtus de cottes de mailles et des serviteurs. Au centre, la reine-mère agenouillée, une noble figure, tourne à demi le dos au spectateur, et, derrière elle, un courtisan de vénérable apparence présente la famille au vainqueur. La femme et les filles de Darius avec un jeune fils, tous agenouillés, complètent le groupe. A droite est un magnifique palais vu en perspective, avec les serviteurs de la famille royale déchue. Tout l'arrière-plan est rempli par une terrasse en marbre, à arcades; de nombreux spectateurs contemplent, de là, la scène qui se passe en bas. Telle est la composition générale. La tradition (et elle est vraie probablement) affirme que les figures principales sont des portraits de la famille Pisani. Le peintre, dit-on, fut retenu par quelque accident dans la villa Pisani, et déposant cette peinture dans la chambre qu'il occupait, il dit à son hôte, avant son départ, qu'il laissait derrière lui de quoi le récompenser de son hospitalité. On peut douter de cette assertion de la tradition, mais on ne peut douter que ce soient des portraits de famille. Venise est pleine de compositions semblables, et ses nobles familles, bien différentes de celles du vicaire de Wakefield, avaient des salles assez grandes pour recevoir les vastes toiles de Paolo Veronese ou du Tintoretto.

« Les deux guerriers amis sont revêtus d'une armure de convention, qui peut bien chercher, au moins d'une manière vague, à paraître classique, mais tous les autres personnages sont revêtus du pittoresque costume des personnes de rang de ce temps-là. Il est impossible de décrire

les détails de cette somptueuse mise en scène. Rien n'est omis de ce qui peut ajouter à la magnificence : d'un côté, hommes armés, chiens, chevaux, pages et écuyers, lances et boucliers; de l'autre, femmes et servantes, le petit chien des dames, le nain bancal et un singe assis sur une balustrade ; dans le lointain, des arches et des obélisques, avec des groupes de courtisans en costumes variés. Si l'on ajoute à tout cela une magnifique perspective, un dessin large, une palette libre et hardie, on pourra se faire une idée de ce magnifique tableau.

« Le tableau qu'on doit citer après celui de Paolo Veronese, est *le Martyre de saint Sébastien*, par Antonio Pollajuolo. C'est le chef-d'œuvre de cet artiste florentin, dont l'Angleterre ne possédait pas une seule toile. Il fut peint en 1475 pour la famille Pucci, qui le plaça dans l'église de San Sebastiano dei Servi, à Florence. C'est des mains des représentants actuels de cette famille que ce panneau est devenu la propriété de la National Gallery. Pollajuolo, comme beaucoup d'autres artistes florentins, avait été sculpteur, orfévre et graveur, avant d'être peintre. Il aida Ghiberti à modeler les portes centrales du baptistère de Florence. Plus tard il s'associa pour la peinture avec un jeune frère, et obtint un succès remarquable. Un grand tableau de ce maître, *Saint Christophe*, à San Miniato, et qui n'existe plus, était souvent copié, comme étude anatomique, par Michel-Ange. On trouve dans Vasari la description du tableau qui nous occupe; il a 9 pieds 6 pouces de haut sur 6 pieds 7 pouces et demi de large. Au centre, est une magnifique figure de saint Sébastien, lié par des cordes au tronc d'un arbre. Six archers tirent sur lui à coups d'arbalète; l'arrière-plan est un paysage rempli par des groupes et des figures subsidiaires. On dit que Pollajuolo est le premier artiste qui a étudié l'anatomie par la dissection, et le sujet dont nous parlons, composition quelque peu artificielle, est une preuve de son habileté scientifique. On pense que ce *Saint Sébastien* est le portrait de Gino Capponi. Le tableau est d'une magnifique conservation et très-peu retouché.

« Vient ensuite un tableau d'autel peint par Filippino Lippi en 1490 pour la chapelle Ruccellai de Florence. Comme le précédent, il a été acheté du représentant actuel de la famille. C'est une *Conversazione* qui réunit la Vierge, l'enfant Jésus et un grand nombre de saints. Cette peinture a sa valeur au point de vue du développement chronologique de l'art.

« La dernière des nouvelles acquisitions de la National Gallery est le portrait d'une jeune Allemande, par Lucas Cranach. C'est une des perles de l'école germanique. »

⁂ Les OEuvres de Panard, en quatre volumes, ont déjà assez de puérilités, énigmes, charades, pièces en forme de bouteilles et de verres, pour contenter le confiseur le plus difficile; elles n'ont pourtant pas tout recueilli, car il est l'auteur d'un méchant livre anonyme intitulé : *le Nouveau Logogriphe* où l'on trouvera les poëtes, savants, musiciens, peintres, graveurs, sculpteurs, danseurs, acteurs et symphonistes fameux de la France. Avec la clef, le prix est de 12 sols, à Paris, chez la veuve Delormel, etc., 1744, in-12 de 36 pages; l'approbation et le permis d'imprimer sont du 26 décembre 1743. Comme il était naturel, ce qui domine là dedans ce sont les gens de théâtre. Ici, je ne dis pas à titre de renseignements, mais à titre de curiosité, nous n'avons qu'à transcrire ceux qui sont consacrés aux artistes; les noms parlent assez d'eux-mêmes pour n'avoir pas besoin de commentaires. J'ajouterai seulement que l'on ne connaît guère Marolles, et que les Pineau sont des sculpteurs d'ornements. A. de M.

Peintres, sculpteurs et graveurs.

112.

Le vernisseur le plus parfait
En quelqu'ouvrage qui se puisse,
Porte le nom du saint qui fait
L'une des trois fêtes du Suisse. (Martin.)

113.

Celui que je vais mettre là
Dans son art très bien s'évertue;
Lecteur, son nom vous offrira
De Gombaut l'amante joufflue. (Macé.)

114.

Entre les héros du pinceau
Un illustre mort doit paroître;
Dans les armes de Monaco
Son nom deux fois le fait connoître. (Le Moyne.)

115.

Un de ses rivaux est très bon'
Pour la main et pour le génie;
Un T, mis au bout de son nom
Fait le meilleur vin de Hongrie.
(Tocqué; on écrivait *Tockait*.)

116.

Un grand garçon bien découplé
Par son talent est un grand homme;
Dans le monde il en est parlé
Et comme un fromage il se nomme. (MAROLLES.)

117.

A la nature un art divin
Se trouve joint chez un grand maître;
Par un char attelé d'un daim
Vous le devinerez peut-être. (CHARDIN.)

118.

Au nom d'un peintre fort vanté
Joignés un E qui le termine;
Vous rencontrerés la cité
Dont un cheval fit la ruine. (DE TROY.)

119.

De portraits un faiseur divin
Dont l'adresse est partout connue
En son porte un mot latin,
Qui veut dire : Je vous salue. (AVED, où l'on trouve *Ave*.)

120.

Par des fruits de toute saison
Un grand peintre s'est fait connoître;
Si l'on n'entre pas par son nom
Il faut entrer par la fenêtre. (DESPORTES.)

121.

Un autre d'un différent goût
A très bien fini sa carrière;
Dans son nom sans chercher beaucoup
On rencontre argile et lierre. (LARGILIÈRE.)

122.

Dans la sculpture très adroit
Un Piémontois se fixe en France;
Son nom, qui commence un exploit
Finit toujours une sentence. (LA DATTE.)

123.

O que vous trouvés d'agrement
Dans votre amitié fraternelle,
Couple heureux, dont le nom charmant
Ne fatigue en vain la cervelle. (Les deux frères SLODZ.)

124.

Un autre à mouler très expert
Aura place dans cette page;
De son nom toujours il se sert
Quand il veut faire quelque page. (DUCREUX.)

125.

Un autre, qui porte en son nom
Épi, *loi*, *toi*, *poil*, *pie et lie*,
Eut un fils qui sur le bon ton
Servit la Peinture et Thalie. (?)

126.

En mignature un esprit fin
Dans l'Europe s'est fait connoître;
Pour le nommer un six romain
Au milieu de Dugeon doit être. (DUVIGEON.)

127.

Il n'a pas les doigts engourdis
Ce peintre qui dans son nom porte
Le marchand qui les vendredis
Ferme sa boutique et sa porte. (BOUCHER.)

128.

Certaine machine, au couvent
Faite pour passer quelque chose,
Nous montre un peintre fort sçavant
Pour former l'œillet et la rose. (DUTOUR.)

129.

Volontiers je serais oiseau,
S'il ne tenoit qu'à moi de l'être,
Pour être peint par un pinceau
Qu'*or*, *ou*, *du*, *oui*, *dru* font connoître. (OUDRI.)

130.

Le premier de tous les humains,
Qui fut séduit par une femme,
Nous nomme un sculpteur dont les mains
Au marbre sçavent donner l'âme. (ADAM.)

131.

Des œuvres d'un graveur sçavant
J'ornerois volontiers ma chambre;
Il porte le nom du marchand
Qui nous vend gerofle et gingembre. (L'ÉPICIÉ.)

132.

J'en sçai un que l'on prise autant,
Lecteur, c'est celui-là qu'on nomme
Tout de même qu'un habitant
Du pays qu'arrose la Somme. (PICARD.)

133.

Dans ce couplet j'en mettrai deux
Qui sont très bons pour la gravure;
Suivant leurs noms, ces gens fameux
Ne sont pas de haute stature. (LEBAS et PETIT.)

134.

Dans cet art un homme excellent
Sera compris dans mon volume,
Son nom nous offre exactement
Ce qui fait retentir l'enclume. (MARTEAU.)

135.

Pour voir un sculpteur de grand goût
Qui dans un lieu royal habite,
Vous n'avez qu'à mettre, après *bout*,
Des baudets l'herbe favorite. (BOUCHARDON.)

136.

Coupés les deux extrémités
D'un certain peintre à qui je pense,
Surement vous y trouverez
Ce qu'en ses mains tient l'Espérance. (LANCRET.)

137.

Aussi renommé que Zeuxis,
Un moderne en pastel excelle;
Son nom, joint au nom de Taxis
Fait un des premiers de Bruxelles. (De la Tour.)

138.

Mon ouvrage auroit-il du prix
Si je ne plaçois dans mon livre
Deux sculpteurs, le père et le fils?
Avec leur nom chacun peut vivre. (?)

⁂ Dans les notes qui précèdent le poëme de la *Peinture parlante* de H. Pader, on trouve de précieuses observations sur le matériel et l'esthétique de l'art. Voici une de ces notes, concernant la couleur dite *outremer*. « L'Outremer est un azur très-fin et le plus beau que le peintre puisse employer; il s'en fait de si riche qu'il couste au delà de l'or, veu qu'il y en a de quarante a cinquante escus l'once. On le tire par grand artifice du lapis lazuli, qui est marquetée de petites estoiles d'or; aussi dit-on que c'est la mere-veine de ce roy des metaux. Ce qui est croyable, puisqu'elle a beaucoup de rapport avec l'or et surtout en ce qu'elle resiste à l'examen du feu, d'où elle sort avec sa première beauté. Voyla pourquoi les peintres experts font rougir la lame d'un cousteau, lorsqu'ils veulent achepter l'Outremer, et en mettent un peu dessus, observant s'il change de couleur, auquel cas il est falsifié. Or il faut remarquer que toutes les pierres d'ou sont tirez les Azurs, se trouvent dans les mines ou au voisinage de celles des metaux, et que selon l'imperfection d'iceux, les Azurs qui en proviennent le sont aussi, quelque belle monstre qu'ils ayent en apparence. Voyla pourquoy ils deviennent livides et obscurs au susdit examen, s'ils sont d'une mine où il y ait du plomb; si de l'estaing, sandrés; si de celle du fer, jaune ou rouge sale; et vert, si c'est des mynes de cuyvre, à cause du vitriol qui y abonde, selon les philosophes chimiques. De sorte que la longueur du temps fait sur les tableaux une partie des effects que la lame rouge fait en peu d'espace auxdits Azurs, ce qui n'arrive point au vray Outremarin, qui morgue le temps et les flammes : les bons peintres (j'entends les grands coloristes et qui sont bien payez) en mettent dans les carnations, pour les rendre plus nobles et les faire tenir. Quelques uns l'ap-

pellent Azur d'Acre, d'où sans doute a esté tiré celuy d'Outremer, parce qu'anciennement cet Azur estoit apporté d'Acre, ville sur le bord de la mer de Judée et que les voyages qui se font en ces lieux, sont appelez d'outremer. »

⁂ Le musée d'Angers, déjà si riche en œuvres du statuaire David, a reçu les modèles en plâtre du fronton du Panthéon.

⁂ M. Edme Rousseau, peintre en miniature, élève d'Augustin, est mort à Paris le 15 janvier, à l'âge de 42 ans.

⁂ M. Alaux, frère du peintre de ce nom et directeur de l'école de dessin de Bordeaux, vient de mourir dans cette ville.

⁂ Un peintre belge, M. Henri-Lucien Paquié, vient de mourir à Hornu, à l'âge de 37 ans.

Ventes publiques. — Les ventes d'estampes ont été encore nombreuses ce mois-ci, et plusieurs pièces ont atteint des prix exceptionnels.

Il est rare que les artistes qui achètent des gravures fassent choix de belles épreuves ; en d'autres termes, on trouve rarement des artistes qui soient amateurs. Les graveurs mêmes ne font pas exception à cette règle. C'est qu'un graveur ou un peintre ne cherche dans une estampe que des idées ou des procédés d'exécution, et qu'il trouve cela aussi bien dans une épreuve frottée que dans les épreuves plus particulièrement recherchées par les amateurs. De là le nom d'épreuves d'artiste, donné par les marchands d'estampes anciennes à ces mauvaises épreuves, expression malheureuse, car elle a un autre sens bien différent du premier ; les marchands d'estampes modernes, en effet, appellent épreuves d'artiste les premières épreuves d'une planche. Il ne faut donc pas s'attendre à rencontrer, dans une vente d'estampes ayant appartenu à un artiste, ces belles épreuves, brillantes de fraîcheur, au ton argentin et velouté à la fois, ayant encore la pureté, la fleur qu'on ne trouve que dans les épreuves tirées avec soin et conservées dans des papiers mous, qui n'écrasent pas le relief de l'impression. On a pu se convaincre de cette vérité à la vente de M. Forster. Il y avait là des épreuves très-rares, beaucoup étaient avant la lettre, mais toutes manquaient de cette conservation intelligente dont je viens de parler ; il était facile de voir que le graveur en avait fait usage pour ses travaux ; en un mot, malgré leur rareté, c'étaient des épreuves d'artiste.

M. Forster paraît avoir étudié Edelinck particulièrement, et en cela

il a fait preuve d'excellent goût. Sur quatre cents articles, en effet, on trouve dans son catalogue à peu près 70 Edelinck, presque tous très-rares, et qui ont été vendus à des prix assez élevés. Le portrait de Philippe de Champaigne, épreuve de 1er état, provenant du cabinet Revil, a été vendu 311 fr. — On se souvient que le Cabinet des Estampes a payé 1,417 fr. une épreuve avant la lettre, à la vente Debois.— L'épreuve de M. Forster était parsemée de ces taches rousses que les marchands nomment *piqûres;* ce sont quelquefois de légères altérations du papier qui disparaissent par une simple mise à l'eau de la gravure, opération qui ne la gâte jamais, mais d'autres fois aussi les altérations sont plus profondes et nécessitent un traitement plus énergique. J'aurai prochainement occasion de revenir sur ce sujet, en rendant compte de la 2e édition du livre de M. Bonnardot sur les moyens de nettoyer les gravures.

Israël Silvestre, épreuve avant le nom de Silvestre qui entoure l'ovale du portrait, et aussi avant la jolie vue de Paris, qui a été gravée par Silvestre lui-même au bas de son portrait, a été payé 240 fr. par M. Duthuy, de Rouen. Le même portrait avec le nom de Silvestre, mais avant la vue de Paris, a été vendu 51 fr.

Charles Colbert, marquis de Croissy, frère du grand Colbert, épreuve avant toute lettre, et avant les armes, la seule connue de cet état, a été achetée 105 fr. par M. Duthuy. — Léonard, imprimeur du Roi ; 1er état, seule épreuve connue, très-bien conservée, provenant du cabinet de M. de Lasalle, vendue 80 fr. — Bignon, abbé de Saint-Quentin, 1er état, avant toute lettre, 66 fr. — Michel Letellier, marquis de Louvois, épreuve d'essai, 46 fr. — Tortebat, peintre et graveur français, 40 fr. — Nicolas Vérien, graveur de monnaies, 40 fr.

Louis XIV, épreuve de 1er état (no 248 de M. R. Dumesnil), venant des cabinets Daudet et Scitivaux, 81 fr. — L'épreuve de M. de Lasalle, de même état et condition, a été vendue 57 fr. — Le même portrait, 2e état, 13 fr. 50 c. — Louis XIV (no 260, R. D.), 27 fr. — L'ostensoir, 16 fr. — Sainte Madeleine, d'après C. Le Brun, état non décrit par M. R. D.; il se placerait entre le 2e et le 3e état; 56 fr. — Bertier, évêque de Rieux, épreuve venant du cabinet Dufresne, 18 fr. — Bertin, 2e état, 14 fr. 50 c. — Évrard, épreuve avant toute lettre, les armoiries ne sont qu'ébauchées, 27 fr. — Huyghens, épreuve avant le nom du personnage, état non décrit par M. R. D., vendu 15 fr. — J. Jacques Keller, 2e état, 21 fr. — Gobinet, 21 fr. — Évariste Gherardi, 1er état, 13 fr. — Paul de Lionne, 2e état, provenant du cabinet Dufresne, 19 fr. — Le chancelier Le Tellier, 15 fr. — Santeuil, 2e état, cabinet Dufresne, 26 fr.

— J. Savary, épreuve avant la lettre, la seule connue, venant du cabinet Debois, 52 fr. — Ulrique Éléonore, reine de Suède, 2e état, 20 fr. — Enfin, le petit portrait de la marquise de Sévigné, par Nicolas Edelinck, d'après un pastel de Nanteuil, a été vendu 51 fr. — Le même portrait a été vendu 61 fr., à la vente de Lasalle, et acheté par M. Thibaudeau. — La Pandore d'Albert Dürer (Bartsch 77), a été vendue 150 fr. — Le Diplôme par Bartolozzi, épreuve avant la lettre, 91 fr. — La Pêche miraculeuse, d'après Rubens, par B. Bolswert, 43 fr. — Hérodiade, par le même, 19 fr. — La Reine de Pologne, gravée par Daullé, d'après Louis Silvestre, second fils d'Israël Silvestre, 37 fr. — Bossuet, par P. Drevet, d'après Rigaud, épreuve avec un point, 60 fr. — De Tressan, archevêque de Rouen, par le même, d'après Van Loo, pièce connue sous le nom du Petit bréviaire, épreuve avant la lettre, 37 fr. — Marguerite-Henriette Le Bret de la Briffe, par C. Drevet, d'après Rigaud, épreuve avant toute lettre, 29 fr. — Pompone de Bellièvre, d'après Le Brun, par Nanteuil, 52 fr. — Les Évangélistes, d'après Le Sueur, par le même, épreuve de 1er état, venant du cabinet Debois, 31 fr. — La Sainte Famille, par F. Poilly, d'après Poussin, épreuve avant toute lettre, 22 fr. — Une épreuve non terminée de cette même gravure a été vendue 16 fr. — Le portrait du graveur F. Poilly, par Roullet, épreuve du cabinet Debois, a été vendu 21 fr. — Les Paysans joyeux, par W. Woollett, d'après Corneille Dusart, 26 fr. — Enfin, le portrait de Coppenol, par C. Wischer, épreuve avant la lettre, venant du cabinet Durand, 106 fr.

A cette même vente, les graveurs modernes ont été bien maltraités. Les plus belles épreuves sur papier de Chine et avant la lettre atteignaient à peine 5 fr.; beaucoup ont été vendues à 1 fr. Il faut cependant excepter quelques estampes par Desnoyers, qui ont obtenu un peu plus de faveur. La Vierge au Berceau, d'après Raphaël, épreuve avant la lettre sur papier de Chine, a été vendue 122 fr. — La Vierge de la Maison d'Albe, épreuve avant la lettre, 120 fr. — Sainte Catherine d'Alexandrie, d'après Raphaël, épreuve avant la lettre, 62 fr. — Sainte Marguerite, d'après Raphaël, épreuve avant la lettre, sur chine, 31 fr.

La Jardinière de Florence, épreuve avant la lettre, sur chine, 32 fr.— Le Roi de Rome, d'après Gérard, épreuve avant la lettre, papier de Chine, 15 fr. — La Joconde, d'après Léonard de Vinci, par Fauchery, 37 fr. — La Vierge sur les genoux de sainte Anne, d'après Léonard de Vinci, épreuve avant toute lettre, sur chine, 29 fr.— Zéphyr, d'après Prud'hon, épreuve avant toute lettre, sur chine, par Laugier, 23 fr. — Psyché enlevée par les Zéphyrs, par Prud'hon, épreuve avant la lettre, papier de

Chine, par Muller, 14 fr. — Galathée, d'après Raphaël, par Richomme, épreuve avant la lettre, 79 fr. — Thétis portant l'armure d'Achille, d'après Gérard, par le même, épreuve avant la lettre, 29 fr. — Daphnis et Chloé, d'après Gérard, par le même, épreuve avant la lettre, 28 fr. — Adam et Ève, d'après Raphaël, par le même, 25 fr. — La Vierge au livre, d'après Raphaël, par le même, 25 fr. — Le Silence, d'après Annibal Carrache, épreuve avant la lettre, papier de Chine, 27 fr. — Portrait en pied de Marie-Antoinette, par Baptiste Roger, d'après Rosselin (*sic*), épreuve avant la lettre, sur chine, 42 fr. — La Galerie du Musée Napoléon, publiée par Filhol, 11 vol. gr. in-8°, en demi-reliure maroquin rouge, a été vendue 270 fr. — Le recueil de Van Dyck : *Icones principum, virorum doctorum, pictorum, chalcographorum, etc., numero centum. Antuerp. Gil. Hendrick;* recueil de cent vingt et un portraits, au lieu de cent, en un volume, petit in-folio, maroquin rouge dentelle, tranche dorée; avec une table manuscrite des portraits, 575 fr. On sait que les premières épreuves sont celles qui portent le nom de Van den Enden, premier possesseur des planches.

Il y avait aussi quelques dessins, parmi lesquels on a distingué un fleuron par C. N. Cochin, fait pour le titre de *l'Ile des fous*, opéra-comique mis en musique par Duny, dessin à la sanguine, très-terminé, auquel on a joint la gravure par Flipart, 66 fr. — Un charmant petit portrait de Michel Letellier, beau dessin à la mine de plomb, sur vélin, par Nanteuil, 99 fr. — Les Noces de Rébecca, composition de 48 figures, dessin à la plume et au bistre, par Balthazar Peruzzi, 132 fr. — La Conversation espagnole, par Van Loo, première pensée du tableau gravé par Beauvarlet, dessin à la plume et lavé au bistre, 95 fr. — Enfin, huit dessins à la sanguine par Watteau, format in-12, vendus 271 fr.

⁂ On a vendu, le 23 janvier, une petite collection de pièces historiques dont quelques-unes étaient assez rares, quoique cette qualification ait été prodiguée par le catalogue.

Il y avait l'estampe de Briot, représentant Henri IV sur son lit de mort, belle et rare estampe de premier état; ici elle était entourée d'un cadre d'ornements imitant la dentelle, large de deux doigts environ, et gravé sur bois, ce qui constitue au moins un 2e état; vendu 91 fr. — Gaston d'Orléans et Marguerite de Lorraine, sa femme, par J. David; les deux 74 fr. — Charles Ier d'Angleterre, par le même, 34 fr. — La Reine Anne d'Angleterre, par le même, 36 fr. — Nathanael Dilgerus, par Gérard Edelinck, 29 fr.; une épreuve de ce portrait a été vendue 122 fr. à la vente Sil-

vestre. Le *sceptre de milice* par Léonard Gaultier, vendu 97 fr.; c'est, comme on sait, un portrait en pied de Henri IV; il y avait un raccommodage en haut de l'estampe. — Louis de Lorraine, par le même graveur, 23 fr.

Le duc d'Angoulême, d'après Mignard, par Grignon, 23 fr. — Henri IV, par Hondius, 30 fr. — Il y avait une douzaine de portraits par Thomas de Leu, mais excepté le portrait de François premier, vendu 27 fr., celui de Louis XIII, à cheval avec une vue de Paris dans le fond, vendu 18 fr., celui de Henri de Lorraine, vendu 30 fr., les autres n'ont atteint que des prix très-ordinaires.

Une certaine quantité de portraits de Morin ont été bien vendus. Anne d'Autriche (Robert Dumesnil, 40), vendu 20 fr. — La même Reine (R. D. 41), 30 fr. — Saint Charles Borromée, 15 fr. — Gilbert de Choiseul du Plessis Praslin, 1er état, 23 fr. — Le marquis de Gesvres, 18 fr. — Paul de Gondy, 17 fr. — Honorine Grimberghe, comtesse de Bossu, 35 fr. — Henri de Lorraine, duc de Guise, 20 fr. — Henri de Lorraine, comte de Harcourt, 22 fr. — Henri II d'après Janet, 25 fr. — Henri IV, 30 fr. — Jansenius, 1er état, 36 fr. — Louis XI, 14 fr. — Louis XIII, 16 fr. — Le président de Maisons, 15 fr. — Pierre Maugis des Granges, 17 fr. — Le cardinal Mazarin, 1er état, 15 fr. — Le cardinal de Richelieu, 40 fr. — Jacques Lemercier, 19 fr. — Saint François de Sales, 20 fr. — Dom Tarisse, 24 fr. — Philippe II, roi d'Espagne, 16 fr. — Michel le Tellier, 16 fr. — Christophe de Thou, 15 fr. — Charles de Valois, duc d'Angoulême, 18 fr. — Le marquis de Villeroy, 18 fr. — J.-B. de Vignerod, 18 fr. — Antoine Vitré, 22 fr. — Le cardinal Bentivoglio, 61 fr. — C'est, en moyenne, 19 fr. par pièce. Chez M. H. de Lasalle, la moyenne a été de 30 fr., et chez M. Thibaudeau de 12 fr. Le prix ordinaire d'une belle épreuve d'un portrait de Morin est donc de 15 à 20 fr. Il y a quinze ans, les belles épreuves se vendaient 5 fr.

Il y avait quelques portraits de Nanteuil, mais il n'y en avait pas de remarquable; je n'en citerai qu'un, le portrait de la reine Marie Jeanne Baptiste de Savoie, vendu 27 fr. — Charles IV de Lorraine, statue équestre sur un piédestal, par Crispin de Pasce, fr. 40.

Wladislas Sigismond, roi de Pologne, par Paul Pontius, 30 fr. — Élisabeth de Bourbon, femme de Philippe IV, roi d'Espagne, 28 fr. — Coppenol, par Cornélis Wischer, 1er état avant la lettre, et avec l'ombre de la manche très-marquée, 37 fr. Le même état a été vendu 106 fr., à la vente Forster. — Léon Curion, par P. Woeriot, 16 fr. — Jean, comte de Salm, par le même, 41 fr. — Le Rodomont espagnol, par A. Bosse, 22 fr.

Enfin, le supplice de la guillotine, sur une estampe représentant saint Jacques le majeur, que l'auteur du catalogue, M. Leblanc, attribue par erreur à François Langlois dit Ciartres, qui n'en est que l'éditeur, a été vendu 6 fr. Puisque j'en trouve l'occasion, je donnerai ici la liste des estampes représentant ce genre de supplice, dont on a longtemps attribué l'invention au docteur Guillotin, mais qui n'est pas de lui. Voici la part qu'il y eut. Vers 1790, on avait introduit au spectacle des boulevards, dans une pantomime intitulée *les Quatre fils Aymon*, un genre de supplice par décollation, qu'on disait avoir été autrefois usité en Toscane. A son imitation, Guillotin proposa de substituer à la main du bourreau une machine; cette proposition fut soumise à l'examen et aux rectifications de l'anatomiste Louis, et, sur son rapport, le principe fut adopté; on mit au concours l'exécution de la machine, et ce fut le modèle d'un mécanicien nommé Schmidt, facteur de pianos, si je ne me trompe, qui fut adopté. Comme la proposition du docteur Guillotin, qui était alors député de Paris, avait eu beaucoup de retentissement, on donna son nom à la nouvelle machine, et ce nom lui est resté.

Cette machine se retrouve à quelques modifications près :

1° Dans une pièce de la suite du Martyre des Apôtres, gravée en bois par Lucas Cranach, petit in-4°, avant 1550. C'est dans le martyre de saint Mathias qu'on en retrouve la représentation. 2° Dans le Supplice de Titus Manlius par G. Pencz, petit in-4° sur cuivre. 3° H. Aldegrever l'a aussi représentée, cuivre in-quarto. 4° Elle se trouve dans le recueil d'emblèmes de Bonasone, 1555, in-8°. 5° Le même supplice, gravé sur bois par Jost Ammon, avec un texte allemand; il y a un second état de la même pièce avec un texte latin, in-4°. 6° Une copie de la pièce de Jost Ammon, sur cuivre, je ne sais par qui, in-4° aussi. 7° Ce supplice se trouve encore dans une suite de douze pièces représentant le Martyre des Apôtres; au bas de chacune d'elles il y a un verset tiré des Écritures, et autour, des médaillons représentant différentes actions du saint; on ne trouve sur aucune d'elles ni monogramme, ni nom de graveur, mais toutes portent *F. L. D. Ciartres exc. cum Privilegio Regis* (François Langlois de Chartres), in-4° en hauteur; c'est le supplice de saint Jacques, qui a lieu par le même procédé que le supplice de Manlius; au bas on lit ces mots : « Occidit Jacobum fratrem Joannes gladio. » C'est la pièce annoncée par M. Leblanc. 8° Une estampe coloriée, publiée vers 1790, avec cette inscription : Machine proposée à l'Assemblée nationale pour le supplice des criminels, par M. Guillotin. Au bas on trouve une petite notice sur la manière d'employer cette machine, qui n'est pas du tout le

mode employé par Schmidt. Cette estampe est in-f°. Enfin 9° il y en a une autre représentant l'appareil de Schmidt, publiée après 1792, mais je ne l'ai jamais rencontrée (1). On sait que le docteur Guillotin est mort en 1814. On a de lui 4 portraits.

⁂ Dans une petite vente de quelques manuscrits avec miniatures et objets d'art, on a remarqué un Missel contenant des initiales, fleurons, culs-de-lampe avec fleurs et fruits, et une belle miniature pour frontispice, in-f°, orné d'une reliure ancienne à compartiments. Il a été vendu 300 fr. — Un Cérémonial à l'usage des dames religieuses de la Présentation, manuscrit sur vélin avec miniatures et ornements. in-f°, 250 fr.— Un livre d'Heures orné de 13 miniatures, manuscrit du xve siècle, avec entourages, initiales et ornements, 140 fr. — *Preces Piæ*, manuscrit ayant appartenu, dit-on, à Charles IX. Orné de 12 grandes miniatures, relié en maroquin rouge. 400 fr. — *Preces Piæ*, manuscrit sur vélin, composé de 168 feuillets avec 19 grandes miniatures et 12 petites ; chaque page est entourée d'ornements. In-4° relié en velours. 790 fr. — *Preces Piæ*, manuscrit sur vélin avec 12 miniatures ; des arabesques à toutes les pages. In-4° maroquin vert à riches compartiments. 176 fr.

Dans les objets d'art, il y avait : Un bas-relief gothique, en or repoussé et émaillé, représentant une mise au tombeau. Travail du xve siècle. Il a été vendu 500 fr. — Un lion et une lionne, en ancienne porcelaine de Saxe, tous deux montés sur terrasses en bronze doré. Grand modèle. 1,370 fr. — L'Hercule Farnèse, statuette en bronze, 208 fr. — La Vénus Callipyge, statuette en marbre blanc d'après l'antique, 366 fr.—Les deux chevaux de Marly, de Coustou, anciennes épreuves. 350 fr.— Un groupe de deux Faunes, par Marin. 359 fr. — Un cadre contenant trois miniatures : portrait de Napoléon Ier, celui de Marie Louise et celui du duc de Reichstadt, par Isabey. 502 fr. — Portrait de Marie Leczinska, miniature. 350 fr.

⁂ On a vendu depuis un mois une énorme quantité de tableaux, mais il y en a bien peu qui méritent d'être cités. Ce ne sont pas les beaux noms

(1) Une image extrêmement remarquable de l'instrument dont l'invention est attribuée à Guillotin, se trouve dans une belle édition illustrée, format in-folio, des œuvres du poëte hollandais Kats. C'est une gravure sur bois placée en tête d'une pièce de vers intitulée : *La vie de l'homme ne tient qu'à un fil*. Ce fil est celui qui tient le couteau suspendu entre les deux montants à coulisse de l'instrument. Cette édition est, pensons-nous, de la seconde moitié du xviie siècle.

qui manquent, ce sont les belles choses. Il n'y a pas eu de ventes de tableaux anciens un peu remarquables, aussi la foule se porte-t-elle aux ventes de tableaux modernes. Parmi ces dernières je n'en nommerai qu'une seule. Cependant je citerai encore quelques tableaux qui se trouvaient dans une vente faite par M. Laferrière, acteur des théâtres de Paris. Un *Intérieur de cabaret*, par Corneille Bégu, a été vendu 1,000 fr. — Un *Clair de lune*, par Van der Neer, 470 fr. — Un *Paysage* de Wynants, avec figures de Lingelbach, 360 fr. — *Le Maréchal ferrant au Maroc*, par Delacroix, 1,095 fr. — *El Caballero*, par Giraud, 1,420 fr. — Une *Marine* de Gudin, 380 fr. — Une autre *Marine*, de Van Schendel, 400 fr. — Dans les curiosités, une garniture de cheminée, style Louis XVI, en bronze doré, pendules et candélabres, a été vendue 1,655 fr. — Une autre garniture, même style, 1,000 fr.

La seule vente de tableaux modernes dont je veuille parler aujourd'hui, a été faite le 20 janvier par M. Pillet. Voici, sans commentaires, les prix des tableaux qui ont dépassé 1,000 fr. Un *Coucher de soleil*, par Decamps. 2,680 fr. — *Les Trois pauvres*, par E. de Beaumont, 1,200 fr. — *Les Convulsionnaires de Tanger*, par Delacroix, 2,900 fr. — *Le Lion et le serpent*, par le même, 1,030 fr. — *Jeunes filles moresques*, par Devedeux, 1,120 fr. — *Famille asiatique*, par Diaz, 1,160 fr. — *La Chasse au rat*, par de Dreux, 1,090 fr. — *Un duel de raffinés*, par Isabey, 2,880 fr. — Un *Intérieur d'église néerlandaise*, par le même, 2,500 fr. — *Les Perles*, par Picou, 1,560 fr. — *Les Fleurs*, par Picou, 1,255 fr. — *Vue du Château de Dieppe*, par Place, 1,120 fr. — *Une mare dans les bois*, par Th. Rousseau, 5,350 fr. — *Environs de Fontainebleau*, par le même, 1,660 fr. — *La Rivière dans la prairie*, par le même, 2,860 fr. — *Une Prairie*, par Troyon, 2,520 fr. — *La Vallée d'Auge*, par le même, 3,900 fr. — Il y avait 76 numéros qui ont produit 62,205 fr. C'est en moyenne 820 fr. environ.

⁂ On annonce pour la fin de février une très-belle vente de tableaux anciens dont on dit merveille : des tableaux flamands d'une pureté extraordinaire, et des tableaux italiens d'une beauté tout à fait exceptionnelle.

Ce sera la première vente de l'année.

F.

LETTRES A M. PAUL LACROIX

A PROPOS DU RAPPORT

FAIT PAR M. LE COMTE DE LABORDE

A LA COMMISSION DU JURY INTERNATIONAL DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE LONDRES SUR L'APPLICATION DES ARTS A L'INDUSTRIE.

I

CHER DIRECTEUR,

Je ne me plaindrai pas de la lourdeur de la tâche que vous m'avez assignée en me chargeant de rendre compte du rapport fait par M. de Laborde à la commission du jury international de l'Exposition universelle de Londres, sur l'*application des arts à l'industrie* (1). Mieux que moi vous avez apprécié sans doute l'immense difficulté de résumer, d'analyser, de discuter, ces mille et quelques pages compactes, remplies de faits, de déductions et d'idées substantielles. Je ne me laisserai pas aller non plus à une fausse modestie, ni à des protestations d'impuissance, déguisement transparent de l'orgueil de l'écrivain, phrases creuses qui font hausser les épaules au lecteur et l'indisposent par l'étalage sournois d'une humilité mensongère. J'ai accepté la mission que vous m'avez confiée; donc, je me suis cru capable de la remplir. Je me trompe probablement sur l'étendue des forces que je mets au service de ma bonne volonté, je ne veux pas tromper sur l'étendue de ma présomption. Seulement, en me soumettant à vos désirs, en essayant de traiter cette matière vaste et difficile, je vous demande liberté pleine et entière. Voici pourquoi.

Si le rapport de M. de Laborde se renfermait dans la narration simple des travaux des membres du jury, ou dans l'examen et

(1) Paris. Imprimerie impériale, 1856.

dans la comparaison des produits groupés autour de l'initiative du gouvernement anglais, il serait facile de le suivre pas à pas et d'en donner un aperçu assez net, pour que, saisi dans l'ensemble, il pût être négligé quant aux détails. Mais l'Exposition universelle ouvrait la porte à une occasion unique, en permettant l'étude complète de l'état que l'art a occupé et occupe dans la vie de la société; fallait-il s'arrêter sur le seuil? L'auteur ne l'a pas pensé, il a franchi ce seuil, il s'est élancé dans l'espace, il a rappelé ce qui a été, il a enregistré ce qui est, et, du connu procédant à l'inconnu, du passé et du présent extrayant l'avenir, il a produit des théories nouvelles, conseillé des remèdes, recherché par l'application des arts, par leur restauration, la gloire et le profit de l'espèce humaine. Aussi, dans son livre, d'une érudition profonde, d'un style correct et attrayant, histoire, philosophie, législation administrative, se transforment en principe ou en conséquence; érudition et style se fondent avec l'idée, s'y amalgament, se font valoir l'un par l'autre et deviennent tellement connexes, que la plus mince suppression, le plus léger oubli, détruiraient l'harmonie et l'évidence du raisonnement, l'affaibliraient dans ses conclusions.

J'adopterai donc le seul mode qui me paraît praticable, à l'exclusion d'une copie textuelle de l'ouvrage que je vais étudier et juger. Je séparerai les matières et les problèmes, je m'en irai les exposant, les éclairant, comme M. de Laborde les éclaire et les expose; j'indiquerai les solutions qu'il conseille et les arguments sur lesquels il les appuie; quand mon opinion différera de la sienne, je le dirai franchement, et franchement j'en expliquerai les raisons. Il s'en faudra de beaucoup que j'embrasse l'ensemble, que j'épuise le sujet; cependant les parties que j'aurai analysées l'auront été d'une manière suffisante, sinon complète; et de ces fragments et de leur importance, naîtra dans l'esprit du lecteur le désir ardent de connaître l'ouvrage entier, de le juger à son tour, de se nourrir des saines doctrines qu'il renferme, lesquelles se propageront ainsi, et plus tard mûriront et porteront fruit.

Quelle influence les expositions ont-elles eue, peuvent-elles ou doivent-elles avoir dans le progrès, dans la vie des arts, soit que l'on considère les arts abstraitement, pour eux-mêmes, soit qu'on les considère dans leur liaison avec l'industrie et au point de vue de leur action sur la richesse et le bien-être des nations? Cette

question se présente naturellement à l'esprit en voulant définir et peser le rôle que les arts ont joué dans la première Exposition universelle. La question serait grave, sans doute, si, pour la résoudre, on ne pouvait pas recourir (parti auquel je m'arrête) à l'autorité de l'exemple.

Une opinion enracinée, tellement enracinée qu'elle est passée à l'état de fait indiscutable, veut que la Grèce, l'Italie dans les temps écoulés, aient absorbé l'art tout entier et l'aient absorbé en sorte que rien de bien n'est possible, si on s'écarte de la route qu'elles ont suivie et des leçons qu'elles ont laissées. Je reviendrai plus tard sur cette opinion, j'y reviendrai pour la combattre en ce qu'elle me paraît avoir de trop absolu. Que la Grèce et l'Italie aient porté au plus haut degré de perfectionnement plusieurs formes de l'art, je l'admets volontiers; mais que l'art grec, ou l'art italien qui en dérive, aient épuisé l'art dans son intégralité, sous tous ses aspects, qu'il n'y ait plus d'art, ou du moins qu'il n'y ait qu'un art défectueux ou inférieur, en dehors des types produits par l'art antique grec et par l'art moderne italien, cela me semble inadmissible, et j'espère le prouver, au moment opportun.

Quoi qu'il en soit, puisqu'on est persuadé que les produits artistiques de la Grèce et de l'Italie sont les modèles typiques résumant exclusivement le sublime et le beau, puisque, malgré l'exagération de cette persuasion, on ne peut contester que l'art grec et l'art italien n'aient atteint dans les formes adoptées une puissance d'exécution et de conception jusqu'à présent restée sans égale; il importe de se rendre compte des circonstances et des moyens qui leur furent favorables, qui les aidèrent à monter si haut, il importe d'examiner si ces circonstances peuvent se renouveler, si ces moyens peuvent agir au milieu de nos habitudes et de nos mœurs, s'ils existent toujours, ou si, n'existant plus, ils sont suffisamment remplacés par les expositions instituées dans ce but, et préconisées comme étant le stimulant par excellence de l'émulation et du progrès. La solution de la question proposée ressortira évidente du résultat de cet examen et des revélations de l'histoire.

L'Art, en Grèce, fut d'abord égyptien. En émigrant, en s'installant dans un pays nouveau, « il avait maintenu un type conven- « tionnel qui se reconnaissait à première vue, et que Pausanias,

« après plusieurs siècles, pouvait encore déterminer sans aucune « hésitation (1). »

Les efforts de nombreuses générations d'artistes,

La séduction des innovations,

L'application de l'art aux usages domestiques,

brisèrent peu à peu les entraves hiératiques et constituèrent un art nouveau, ayant pour but l'idéalisation de la nature et « toute « une perfection de beautés qui convenait à des dieux pétris de « passions humaines. »

Les efforts des artistes furent encouragés par les traditions religieuses, par l'admiration de la beauté du corps humain, admiration développée au milieu des exercices de la palestre et des concours de beauté; ces efforts furent soutenus par les perfections du métier « car la Grèce héritait des procédés si « avancés de l'Égypte et de l'Asie; » par les jeux Olympiques, Pythiques et Corinthiens, où « les innombrables spectateurs, « venus de la Grèce et de ses colonies les plus éloignées, exaltés « par les nouvelles luttes, s'attachaient aux nouvelles statues, « revenaient aux plus anciennes, comparaient les unes et les « autres avec les athlètes qui allaient entrer dans la lutte, » prononçaient enfin un jugement inspiré par la même direction de goût, goût simple, appellant la perfection en toutes choses (2); ces efforts furent favorisés par les lois prescrivant que l'étude du dessin ferait partie de l'éducation publique, de telle sorte que « les pères ne pouvaient soustraire leurs enfants à cet ensei- « gnement, sans s'exposer à déchoir de leur autorité; » par les soins constants des gouvernants à maintenir intacts les principes et les traditions; par les honneurs et les récompenses distribuées

(1) De Laborde, pages 7 et suivantes. Les mots placés entre des guillemets sont textuellement extraits du livre de M. de Laborde.

(2) C'est à l'occasion des jeux divers, que les concours artistiques s'ouvraient dans les villes de la Grèce. Tous les artistes indistinctement, maîtres où élèves, pouvaient se présenter à ces concours Rien n'était négligé pour rendre le triomphe splendide. L'Anthologie nous a transmis de très-beaux vers, improvisés en l'honneur des vainqueurs. Une loi de l'Académie de Thèbes, après avoir institué des prix au profit des meilleurs ouvrages de peinture ou de sculpture, condamnait à l'amende les auteurs de ceux qui entre tous auraient été jugés les plus mauvais. Æliano, lib. iv. cap. 4 : *Lex erat Thebis, quâ artifices ac pictores singuli jubebantur imaginum formas, quoad possent, optime exprimere : omnibus autem qui deterius, aut finxissent, aut pinxissent, multa pecunia irrogabatur.*

impartialement, mais avec une réserve qui les rendait plus précieux à ceux qu'on en jugeait dignes parce qu'ils s'élevaient au-dessus de leurs rivaux.

La séduction des innovations était la conséquence du milieu dans lequel vivaient, en Grèce, les prêtres législateurs et gardiens des traditions; « climat, morale, religion, autorisaient la nudité, « favorisaient ainsi l'étude du corps humain et en donnaient à « chacun une connaissance exacte. » On comprend donc que l'admiration du peuple pour la beauté physique en vint au point « de ne savoir plus la distinguer, de ne pouvoir plus au « moins la séparer de la beauté morale. » Les prêtres étaient Grecs; « ils auraient repoussé les difformités de l'Inde, les accou- « plements monstrueux de l'Egypte; » ils ne surent résister à l'entraînement général vers le beau : l'auraient-ils voulu, que probablement ils auraient été impuissants à faire respecter leur volonté. D'ailleurs, bientôt l'art ne fut plus confiné dans les temples : « représenter les dieux était encore sa mission, ce « n'était plus son occupation exclusive. Tout rentrait dans son « ressort, et la liberté qu'il prenait au dehors du sanctuaire « avait son écho au dedans. » L'art se mêlait à la vie privée, innovait, s'identifiait avec les besoins de chaque jour, et il restait pur, « parce que, considéré dans sa haute mission, il restait lui- « même élevé, pur et sévère. »

Et cette application de l'art aux usages domestiques fut l'origine, sinon seule, au moins principale, de l'expansion de l'art grec. Les conquêtes d'Alexandre, l'immense accroissement du commerce d'Athènes, de Corinthe, et d'autres villes importantes, plus tard l'invasion romaine, transfusèrent les habitudes des Grecs parmi les peuples conquis ou conquérants, changèrent les mœurs, modifièrent le goût, tellement que, sous Auguste, dans toute l'étendue de l'empire de Rome, c'est-à-dire dans toutes les contrées civilisées, il n'y avait plus qu'un sentiment artistique, le sentiment de l'art de Phidias et d'Apelles. Il arriva de cela que la Grèce, l'Attique spécialement, se vit transformée en un vaste atelier et devint la pourvoyeuse du monde. Armures, meubles, bijoux, produits céramiques, temples, images des dieux, tombeaux, tout fut grec ou sortit de la Grèce. Au plus fort de cette affluence de commandes, de cette fièvre commerciale, « les « artistes restèrent fidèles à leurs errements distingués, à leur

« culte pour l'art dans ses données les plus pures, dans son pro-
« gramme le mieux raisonné ; » cela parce que « une direction
« supérieure et puissante (celle du public et des magistrats)
« maintint la dignité et la pureté de l'art » et parce que « l'ad-
« miration exclusivement réservée aux chefs-d'œuvre et la pré-
« férence accordée à une bonne reproduction d'un ouvrage
« célèbre, sur la création d'une œuvre d'un mérite contestable,
« portaient les étrangers à demander plutôt des reproductions,
« qui exerçaient la jeunesse, que des compositions nouvelles,
« qui se fussent produites dans des conditions de hâte et de
« presse, toujours préjudiciables aux arts. »

Ainsi, tant que la Grèce ne fut pas étouffée sous l'étreinte terrible du colosse romain, tant que l'émigration violente des chefs-d'œuvre n'eut pas laissé vides les monuments de ces pays privilégiés, tant que l'autorité ou les richesses d'un général ou d'un tribun ambitieux n'eurent pas conduit à Rome, de gré ou de force, les artistes les plus renommés, pour les charger de l'entreprise et de la direction des arts, ceux-ci ne perdirent rien de la noblesse primitive, de la splendeur conquise; mais, la transplantation consommée, ils allèrent en déclinant, s'épuisèrent dans la simulation d'une jeunesse passée, devinrent curiosité et vanité, et, descendant insensiblement, échelon par échelon, la montagne qu'ils avaient gravie, se retrouvèrent aux conditions du départ, aux conventions immobiles de l'Égypte, appropriées aux exigences d'une religion nouvelle, celle du Christ, qui surgissait à Byzance, devenue, par Constantin, le siége de l'Empire.

Voilà le résumé de l'opinion de M. de Laborde concernant la Naissance de l'art et les raisons de ses progrès. Voyons, maintenant, ce qu'il dit à propos de la Renaissance.

Mais, avant d'entrer dans la question générale, qu'il me soit permis de faire connaître les théories de l'auteur en ce qui regarde particulièrement la résurrection et l'indépendance artistique de la France. Mon avis différant de ces théories, je veux établir en quoi elles consistent, afin que, après les avoir comparées au témoignage et à la signification des faits, on puisse porter sur leur compte un jugement impartial et éclairé.

M. de Laborde suppose que dans les pays du Nord, surtout en France, la renaissance des arts s'est manifestée par une tendance propre, par un mouvement national. Il admet bien que, vers le

milieu de xve siècle, l'art flamand, né sur les bords de l'Eyck, « se développa à Gand, à Bruges, à Bruxelles, et parvint à une « perfection surprenante. » Il admet aussi que, vers la même époque, « l'art italien, patronné par les papes, qui entretinrent « Giotto pendant dix ans, et, après lui, une succession de ses « compatriotes, peintres de premier ordre, remonta le Rhône « au milieu de cette Gaule narbonnaise, qui fourmille de monu- « ments antiques, et vint dominer dans la ville de Lyon; » mais il a soin d'ajouter que l'art flamand éclôt et se perfectionne « sous l'influence des ducs de Bourgogne, *princes français,* » et qu'à Paris et à Tours, deux résidences royales, l'art français « se développe dans son *originalité native,* tout en faisant « des concessions à peu près égales, tantôt aux Flandres, dont « le naturel et les tendances réalistes le séduisaient, tantôt à « l'Italie, qui s'imposait par l'élévation du style. »

« Arrive le xvie siècle ou plutôt arrivent les dernières années « du xve et avec elles » la véritable renaissance. « Louis XI protége les arts, et sa protection produit en Touraine une école (toujours au dire de M. de Laborde) toute française. « Michel Colombe « et Jean Fouquet, deux talents remarquables, un grand scul- « pteur et un grand peintre, sont à la tête et ils font leur renais- « sance d'eux-mêmes, sans penser beaucoup à l'Italie. » Puis, ni les artistes que Charles VIII et Louis XII embauchèrent au retour de leurs expéditions, ni les exemples fournis par les innombrables objets d'art conquis ou achetés au delà des Alpes et remplissant les châteaux des rois et de la noblesse, ni Perreal, ni Bourdichon, ni Geoffroy Tory, admirateurs du style italien, qu'ils apprirent à estimer en suivant la cour, ni la colonie d'artistes florentins transportée au complet par François Ier à Fontainebleau, aucun de ces faits, aucun de ces hommes, aucune de ces intrusions, n'eurent le pouvoir d'altérer « une école de « renaissance, plus française qu'italienne, » école qui, sur les bords de la Loire, « laissa infuser à doses modérées l'art italien « dans l'art français, avec toutes sortes d'égards pour les habi- « tudes du pays, son climat, ses matériaux; accepta librement et « comme d'un commun accord une sorte d'association et non pas « une brutale domination. »

Il y avait en France (c'est M. de Laborde qui parle) une irrésistible tendance vers les innovations; mais, en même temps, il y

avait un grand embarras dans la recherche et dans la fixation du mode de ces innovations. « Les architectes, nés dans le gothique, « ne possédaient ni les données premières d'un Brunelleschi, « entouré de tous côtés de traditions antiques, ni les ressources « d'études qui complétèrent sa science au milieu des monuments « de Rome. Ce ne furent d'abord que tentatives timides et iso- « lées. Le style antique commença à marquer dans les pein- « tures et dans les miniatures. Il se montra ensuite dans les petits « monuments, autels ou tombeaux, qui s'introduisaient avec le « goût nouveau dans les chapelles gothiques; il éclata plus « bruyamment dans quelques châteaux commandés soit par des « seigneurs de la cour de Charles VIII, après leur expédition en « Italie, soit par des cardinaux qui, comme les d'Amboise, « avaient la prétention d'être à la tête de cette réforme. Dans tout « cela, l'intervention italienne n'est nullement directe. Il y a « influence, pas autre chose, car on ne pourrait citer, ni un « architecte illustre venant d'Italie en France, ni un artiste fran- « çais de quelque renom allant étudier en Italie.....

« Depuis plus d'un demi-siècle, on était donc, en France, en « travail de renaissance, attendant, pour que ce style vînt au « monde complet, savamment déduit et solidement constitué, des « hommes d'étude et de savoir, génies complexes, formés d'in- « spiration et d'observation. Jean Bullant au château d'Écouen, « Pierre Lescot au Louvre, et Philibert de Lorme un peu plus « tard au Tuileries, présidèrent magistralement aux sérieux dé- « buts du nouveau style, ils en arrêtèrent les principes, ils en « posèrent les solides fondements.....

« Ni Bullant, ni Lescot, ni de Lorme, n'avaient vu l'Italie; « mais, depuis leur enfance, ils suivaient les tentatives de leurs « maîtres, leurs recherches, presque leurs insomnies et leurs « tourments. Doués de cet esprit critique qui dégage une ques- « tion des broussailles épaisses qui l'encombrent, ils allèrent « droit à la source, aux monuments antiques, à Vitruve; et puis, « avec un merveilleux talent, parvenus à plier, à assouplir les « principes et les modèles aux besoins qu'ils devaient satisfaire, « ils composèrent une architecture qui n'est ni une copie de l'an- « tique, ni une imitation de la renaissance; ils créèrent une ar- « chitecture française. Il est vrai qu'ils eurent le bonheur, cha- « cun, de rencontrer un collaborateur dévoué dans un sculpteur

« de premier ordre : Jean Cousin, Jean Goujon, Germain Pilon, « grands artistes qui, mettant de côté toute prétention personnelle, soumirent leur génie et subordonnèrent la verve de leur « imagination aux exigences de l'architecture et au degré d'importance que la décoration pouvait s'arroger partout où elle « était appelée à concourir. Ces habiles sculpteurs, sans connaître les ravissantes arabesques que Raphaël alla chercher « dans les thermes de Titus, sans se mettre à la suite du premier « et du plus habile des ornemanistes florentins, de Desiderio da « Settignano, ont créé, au moment où l'architecture française se « renouvelait, un art décoratif tout français.

« Ainsi s'est formé, en France, le style de la Renaissance, ou la « renaissance du style antique; et, comme au XIIIe siècle, dans « cette même Ile-de-France, sous les yeux et sous l'impulsion « des rois, le gothique, pour proclamer sa force, sa souplesse et « sa vitalité, s'était étendu à toutes choses, ainsi la nouvelle architecture, dans les mêmes lieux, sous des influences semblables, chassa, au XVIe siècle, de toutes ses positions, le « gothique aux abois. »

Comme on le voit, M. de Laborde exprime sans ambages, carrément, sa pensée tout entière. Pour lui, architecture et sculpture, depuis l'invention et l'application qu'elles font du style ogival, jusqu'à l'accomplissement de la Renaissance et même après, restent françaises en France et y restent indépendantes des influences étrangères. Elles connaissent leurs voisines; pourtant cette connaissance ne les détourne pas des principes conquis, des formes nationales, et, lorsque tout le Nord se modifie sur les exemples qui lui arrivent du Midi, la France conserve, pure et inviolable, l'originalité de ses sculpteurs et de ses architectes.

Quant à la peinture, l'affirmation est moins positive; Jean Fouquet, la famille des Clouet, ou Jean Cousin sont nommés timidement, avec une certaine retenue et peu ou point d'assurance.

Ces efforts d'étude et d'imagination font grand honneur aux sentiments patriotiques de M. de Laborde. Seulement, combattus par l'histoire et par les monuments, malgré l'autorité d'un nom illustre, malgré l'appui d'une érudition profonde, ils sont impuissants et démentis par l'évidence.

D'ailleurs, à quel propos perpétuer cette lutte des nationalités et

ces passions municipales qui ont parqué en des camps distincts les hommes faits à une seule et même image, possédant les mêmes attributs et les mêmes défaillances, qui ont grandi la misère, qui ont provoqué au carnage et à la haine en procréant des intérêts opposés, en suscitant les querelles, en généralisant les querelles des individus? Ces luttes, ces passions en contradiction flagrante avec les lois de la nature, sont de vieilles erreurs qui s'en vont, des thèmes peu faits pour le regard, pour la plume du philosophe. J'aurais donc volontiers gardé le silence sur les prétentions par trop françaises de M. de Laborde si elles ne compromettaient pas le fruit que nous devons récolter de l'enseignement du passé, si elles ne rendaient pas douteuses les causes de la Renaissance artistique, lesquelles, en Italie, en Allemagne, chez tous les peuples en un mot, aussi bien qu'en France, ont été identiques et favorisées par les mêmes circonstances qui, en Grèce, avaient présidé à la naissance des arts et stimulé leur agrandissement. Ces causes ont jailli d'une source commune, elles ont été le résultat d'une combinaison formée des mêmes éléments. En cherchant bien, je ne saurais voir qu'une seule modification dans cette conformité d'origine, modification importante, fatale à nous qui l'avons subie, modification d'où résulte que les arts, en naissant, furent une création douée de toute la séve de la jeunesse, de tous les profits de l'originalité, tandis qu'en renaissant, ils souffrirent des faiblesses propres à un corps vieilli, blessé, mort presque, qui veut se rajeunir, qui se guérit et se reprend à l'existence; en ce qu'ils rencontrèrent, au lieu des avantages attachés à l'invention, la gêne de l'imitation et ses entraves funestes. Affirmer le contraire, prétendre que les nations qui tour à tour voyaient surgir cette renaissance n'ont pas obéi, dans des proportions diverses, à l'empire du progrès des peuples plus avancés, ou des procédés et des traditions, c'est se placer au-dessus de la vérité historique et renoncer à plaisir à la récolte de l'expérience. Qu'on me pardonne une revue sommaire des faits. Les rappeler, ce sera réfuter et démontrer, ce sera assurer aux recherches un point de départ infaillible qui les empêchera de s'égarer.

Les ténèbres, la barbarie, sortirent des plaines glacées, des forêts sombres qui avoisinent le pôle. Des nuées épaisses de sauvages farouches s'ébranlèrent au souffle mortel du septentrion.

Vaincus et refoulés, ils ne perdirent jamais courage, le courage de la faim ; ils s'acharnèrent dans leur convoitise et, par l'action persévérante d'un instinct brutal, ils corrodèrent les digues de la civilisation, y firent une brèche par laquelle le torrent se précipita, put se répandre, tout envahir, tout submerger sur le passage de sa course furibonde et désordonnée. Puis ce torrent s'arrêta, paralysé, dompté par une loi physique, celle qui diminue et supprime la force, à mesure que la force se divise ; et des contrées se virent épargnées parce que la vague affaiblie fut impuissante à mordre les rivages et à abattre les barrières qui lui étaient opposées.

L'Orient dut son salut, en partie à cette loi physique, en partie au prestige des souvenirs qui entouraient les aigles de Rome ; mais il serait inexact de croire que ce salut fut complet. Si les barbares n'avaient pas anéanti l'empire de Byzance, ils en dévastaient les provinces, ils en recrutaient les armées, ils en occupaient souvent le pouvoir, et, par le contact, par l'exemple de leurs mœurs grossières, ils y propageaient un dédain suprême envers les dons de l'esprit, eux qui vivaient pour et par les appétits de la matière. Peu à peu donc, la lumière s'éteignit même dans ces régions, et à peine quelques éclairs jaillissant au hasard y témoignèrent faiblement que le feu couvait sous les cendres et pouvait se rallumer au premier souffle vivifiant.

Alors, un autre principe, non moins destructeur au début, se prit à miner ce qui restait de l'ancienne civilisation. La loi évangélique créait un nouveau monde ; dans celui qui succombait, les sciences, les lettres, les arts s'inspiraient des croyances du paganisme ; une guerre implacable s'éleva donc et vint attaquer sans relâche les idées qu'il fallait proscrire. De la haine des idées surgit bientôt la haine des choses qui les matérialisaient, et les barbares qui, par ignorance féroce et par cupidité, avaient fait des ruines sur le passage de leur invasion, gagnés à la croyance chrétienne, en firent de nouvelles par fanatisme religieux, ruines plus étendues, plus complètes, partout où la furie de leur aveugle prosélytisme put s'exercer. Il y eut ainsi flux et reflux de dévastation, dévastation de hasard, dévastation réfléchie, et les points les plus atteints furent ceux placés, pour leur malheur, sur le parcours de ces vagues furibondes, tantôt allant, tantôt revenant.

Qu'on regarde la carte du monde connu au ve et au vi^e^ siècle, qu'on la regarde sous le rapport de la civilisation des peuples; rien n'est visible au delà du Rhin ou du Danube. Les Gaules présentent l'aspect de la barbarie la plus repoussante; car les Gaules sont la porte par où les hordes sauvages se précipitent à la conquête de l'Occident. Les bords de la mer Noire, ceux du Danube vomissent sans cesse les Goths, les Ostrogoths, les Visigoths, les Huns, les Alains, les Taïphales, chasse de loups qui se dévorent entre eux, meutes affamées qui accourent au pillage des provinces orientales; et ces provinces, au milieu des massacres, des combats, des usurpations, ont perdu leurs habitants, ne sont plus qu'un désert où brûlent et pourrissent les cadavres des villes jadis florissantes. Un faible crépuscule éclaire l'Italie, où Rome n'est pas morte des blessures que lui ont faites Alaric et Totila, où Théodoric l'Amale avait reçu et protégé Symmaque et Boèce avant de les égorger. Ce même crépuscule éclaire l'Espagne, où les Romains sont encore (1) et où Euric a rédigé le *Fuero Juzgo*. Deux points lumineux brillent seuls, quoique d'un éclat terne, l'un dans la ville de Constantin, l'autre au loin dans les sables de l'Afrique, trop brûlants, trop arides pour les hommes du Nord.

En opposition à la loi du Christ, Mahomet prêche sa loi; l'empire d'Orient a de nouveaux ennemis à combattre, et la civilisation de nouveaux dévastateurs à craindre. En vain Héraclius défend Alexandrie pendant quatorze mois. Alexandrie tombe, et Amrou, le vainqueur, obéissant aux ordres d'Omar, chauffe les bains de la ville avec les cent mille manuscrits contenus dans la bibliothèque des Lagides. Mais peu à peu les sectateurs du Prophète s'éclairent au contact des nations conquises; Haroun les humanise: ils cultivent les sciences, ils protégent les arts, et, quand leurs généraux les conduisent en Espagne, dans le midi de la France et de l'Italie, les sciences et les arts y pénètrent avec eux, y répandent une chaleur bienfaisante, renouvellent les formes, se parent de nouveaux attraits.

Presque au même moment que les Maures touchent à l'Europe, brandissant le glaive d'une main, portant le progrès dans l'autre (année 711), Paul-Luc Anafeste, premier doge de Venise, obte-

(1) Suintila ne les expulsa entièrement qu'en 602.

nait des Lombards la reconnaissance de l'indépendance de l'État (712), et plaçait sous l'égide du droit et de la légalité cette république naissante, destinée à devenir un des foyers les plus puissants de la régénération sociale.

Quelques années plus tard, Charlemagne reconstruit l'empire d'Occident, entre en Espagne, et, tout en combattant, tout en étant vaincu, voit les merveilles de la culture sarrasine. Puis il endosse sur la cuirasse le chaperon de pèlerin, et, traversant trois fois la péninsule italienne, il visite le siége de Saint-Pierre trois fois : la première par respect religieux, la seconde pour faire couronner ses fils, la troisième pour s'approprier, avec les noms de César et d'Auguste, le diadème impérial. S'il détruit en Italie le royaume des Lombards, il y fonde des gymnases, il y construit, entre autres édifices remarquables, à Rome, l'église de Saint-Vincent et Anastase, à Florence, celle dédiée aux saints Apôtres, que Brunelleschi, émerveillé, ne sut qu'imiter; il y rencontre Pierre Pisan qui lui enseigne le grec et le latin. Si, pour venger saint Libwin, l'Empereur impitoyable égorge la Saxe, il honore et respecte Alcuin, Saxon d'origine, et il en fait son professeur de rhétorique, de dialectique, surtout d'astronomie et de théologie. Observateur profond, génie créateur, Charles voit, devine, s'inspire, et il élève un temple immense à l'humaine civilisation, temple fondé sur ses épaules, temple qui s'écroule avec la vie de l'architecte, mais dont les ruines sont la semence de la splendeur qui quelques années plus tard éclairera le monde.

Et, comme si Dieu voulait que tout, même le mal, concourût, dans les événements du VIIIe siècle, à la restauration des arts et de l'intelligence des hommes, Constantin Copronyme, Léon et les trois cents et quelques évêques du concile de Constantinople, se prennent de plus belle à proscrire le culte des images, à poursuivre ceux qui les fabriquent, à les forcer dans leurs retraites, à les pousser vers l'exil à la recherche d'un abri tutélaire, tant pour eux que pour leur humble talent et pour les procédés matériels que la routine et les traditions leur avaient transmis.

Asile et protection ne firent pas défaut aux pauvres réfugiés. Ils les trouvèrent en Italie près des papes, en Allemagne près du grand Charles et, à son exemple, chez les princes de l'Europe; partout dans les couvents et chez les ecclésiastiques; aussi, par leur œuvre, en payement de l'hospitalité reçue, les monuments

surgissent, les églises se décorent, les manuscrits se multiplient; l'or, l'argent, le bronze, les pierreries, l'ivoire, le bois, s'assouplissent, s'enchâssent, se sculptent; les murs se couvrent de peintures, les tissus resplendissent de capricieux dessins, de brillantes couleurs, et tout un monde de meubles, de reliquaires, de châsses, de calices, de miniatures, d'autels portatifs, de vases, sort du néant et voit le jour. Mais qu'on ne se méprenne pas à mes paroles, qu'on ne leur donne pas plus d'étendue que celle que j'ai dans la pensée; je ne prétends pas affirmer que ces produits eussent les caractères d'un art qui s'élève. Je serais dans le faux et je ne veux point y tomber. Ces objets prenaient l'art tel qu'il sortait de Byzance; ils se répandaient parmi les peuples comme une nouveauté attrayante qui pénétrait dans les habitudes et en créait de nouvelles; ils plaçaient en contac les pratiques, les formes suivies et adoptées par les Grecs du Bas-Empire avec celles des conquérants arabes, avec celles, rares et imparfaites, que chaque pays possédait en propre; ils préparaient ainsi cette transformation bientôt apparue, critiquée, maudite par les uns, admirée, exaltée par les autres, que tous les écrivains avouèrent néanmoins avoir servi de passage à la moderne métempsycose de l'art.

Il me semble opportun et utile au sujet de préciser ce que l'art grec et l'art arabe étaient à ce moment. Qu'on n'oublie pas qu'il s'agit, pour moi, de prouver que les mêmes causes présidèrent au développement et au perfectionnement de l'art qui renaît et de l'art qui était mort; que ces causes profitèrent à tous les peuples et non à un seul, et que leur influence, répandue plus ou moins, cependant généralement répandue, eut un effet plus ou moins développé, il est vrai, mais pourtant uniforme.

Au temps où Constantin vint s'établir à Byzance, le luxe désordonné de matières et d'ornements avait remplacé la simplicité des lignes, la pureté des contours, l'harmonie des couleurs. Ces qualités, dépassant la portée des artisans usurpateurs de la place des artistes, étaient comme perdues au milieu de la plus étrange confusion de principes, et des splendeurs d'une richesse prodigue rendue illogique par l'effet des écarts de l'imagination corrompue et appauvrie. Pourtant le feu sacré, qu'entretenaient les nombreux modèles encore debout, ne pouvait pas s'éteindre subitement, surtout pour l'architecture, favorisée qu'elle était par la

fréquente érection des églises, par la construction des édifices de la cité naissante. Le forum d'Auguste et sa quadruple colonnade, la magnifique curie que les flammes détruisirent plusieurs fois, les péristyles impériaux de Constantinople, et, à Rome, les temples dédiés à saint Pierre, à saint Paul et à saint Jean, temples détruits aujourd'hui ou déformés par des changements successifs, conservaient une grandeur et une beauté dignes d'admiration et de respect (1). La forme dominante dans les constructions religieuses était celle des basiliques gréco-romaines, appropriées tout d'abord au culte nouveau (2). Des modifications successives firent dévier de cette forme, et les caractères distinctifs des églises chrétiennes, le plan en croix, le chœur pour les officiants, les nefs pour la séparation des assistants, les tours pour les cloches, le porche extérieur des néophytes, furent proposés et adoptés définitivement. A Sainte-Sophie, fondée par Constantin, achevée par Justinien, échut l'honneur de devenir le

(1) On a contesté que ces trois basiliques, ainsi que celle de Saint-Clément et de Sainte-Praxède, qui ont une forme et une proportion plus originaires, aient été fondées par ordre de Constantin. Cette contestation n'est pas sérieuse, et j'en parle seulement pour montrer que je ne l'ignore pas et pour déclarer que je n'en tiens aucun compte, tant elle me paraît mal fondée.

(2) Les basiliques étaient originairement des édifices où l'on rendait la justice. Elles servaient aussi de boutique aux changeurs et de lieux de rassemblement aux marchands, surtout pendant la mauvaise saison. Il serait difficile de déterminer le motif qui fit adopter aux chrétiens la forme des basiliques pour leurs églises. Je pense avec M. Quatremère de Quincy que ces édifices publics furent envahis tout d'abord à cause de la facilité avec laquelle, après de légères appropriations, on pouvait les adapter aux besoins du culte, et que les architectes des constructions nouvelles durent par la suite se soumettre aux exigences des habitudes engendrées par ces premiers envahissements. Il est à remarquer que les chapelles des catacombes n'offrent aucune analogie avec les basiliques ; les extrémités y affectent des formes demi-circulaires ; quelquefois les plans ont des rapports avec la croix, rapports qui doivent être interprétés non dans un sens mystique, mais comme des imitations du plan des salles des thermes romains Il est à remarquer également qu'il y eut dès les premiers temps du christianisme un grand nombre d'églises circulaires destinées aux cérémonies du baptême lorsqu'elles se trouvaient dans la proximité d'une église plus grande, mais servant à toutes les cérémonies du culte lorsqu'elles étaient isolées. Il faut conclure de ces remarques, que, quoique le type le plus commun des églises d'Orient fût celui des chapelles en croix des catacombes, comme les basiliques restèrent le type des églises d'Occident, il n'y eut, en fait, aucune origine essentielle aux formes des églises chrétiennes, qui se modifièrent librement selon le goût et les convenances des constructeurs.

type de cette architecture réformée, dont les attributs sont, avec le calme et la simplicité, de lourds arceaux en demi-cercles reposant sur des colonnes cubiformes, la voûte elliptique pour couverture quelquefois, le plus souvent la charpente en bois à solives, soit apparente, soit dissimulée par des caissons.

Ces nouvelles magnificences ne tardèrent guère à pousser au loin le bruit de leur renommée. L'Italie, l'Allemagne, l'Espagne, l'Angleterre, appelèrent à l'envi des architectes néo-grecs, et même les Arabes eurent recours à eux pour la construction des mosquées. Ce fut chez ces derniers que, par un rapprochement des formes asiatiques et des formes gréco-romaines apparurent l'arc en tiers-point et la décoration ogivale, devenus avec le temps le symbole d'un art nouveau, de l'art du Moyen-âge, dénommé improprement *art gothique* (1).

L'origine de l'ogive a été l'objet de bien des controverses. En y réfléchissant, en mettant de côté les suppositions préconçues, on se convaincra facilement (les documents ne feront que fortifier cette conviction) que l'ogive et son application sont dues à un mélange des deux styles, l'arabe et le byzantin, et aux tendances naturelles de l'homme, toujours porté vers l'innovation, toujours fier de répandre et d'admirer ses conceptions nouvelles.

On a parlé de l'expression mystique de l'architecture ogivale, de combinaisons esthétiques les plus profondes, les plus étendues, les plus variées, d'un système de proportions, d'une force d'équilibre, que les anciens ignoraient; on a fait descendre cette architecture de l'inspiration d'hommes jouissant d'un pouvoir presque surnaturel. Tout ce bruit est parfait dans un roman; à la rigueur on pourrait le supporter dans une dissertation académique; il est déplacé, vain, incorrect dans la sévère appréciation de l'histoire. L'art gothique, comme toute chose dans l'art, provient de l'imitation d'objets connus, modifiés et appliqués

(1) M. de Laborde est du même avis que moi; à la page 29, il dit en effet : « Le « style byzantin et le style arabe dans leurs formes si riches, si abondantes, si « variées, devinrent ainsi, pendant toute la durée du Moyen-âge, la préoccupation de « l'Occident; de leur fusion, ainsi que du mélange avec le vieux fond romain, qu'en- « tretenaient les traditions des corps des métiers, sortit le style gothique, autre « expression vraie, originale de renaissance puissante. » Je serai forcé de signaler plus tard les contradictions dans lesquelles tombe M. de Laborde, en conséquence du système qu'il prétend soutenir en l'honneur de la France.

avec talent, embellis, mais graduellement et par une succession presque insensible. M. Place a trouvé l'ogive parmi les ruines assyriennes. M. Perret a trouvé dans une chapelle du cimetière de saint Cyriaque, aux catacombes de Rome, un ornement de voûte qui marque le passage du style byzantin au style ogival (1), et dans la chapelle de Sainte-Agnès une voûte incontestablement de ce dernier style (2). Il a vu dans les mêmes lieux des chapiteaux à ornements lancéolés (3), des chapiteaux palmés, et tous les symptômes de la nouvelle forme architecturale déjà, par conséquent, facilement reconnaissable au VIe siècle. L'arc en tiers-point existait en Égypte vers le VIIIe siècle; dans le Xe les Arabes s'en servirent au palais de *la Ziza*. Vers la moitié du XIIe, les rois Normands l'employèrent également à Palerme en bâtissant une chapelle royale; en France, dans le Nord, ce ne fut que vers la fin de ce même siècle que l'ogive remplaça le plein cintre (4).

Il est donc naturel que, sous Charlemagne, l'architecture grecque de Sainte-Sophie n'eût déjà plus toute sa pureté. Les réformes essayées devaient prévaloir, l'influence arabe devait finir par apparaître; aussi quelques années plus tard, elle commençait à se rendre sensible dans un style qui n'a pas encore les caractères de l'architecture gothique, mais qui en prend les apparences et qui prélude au changement; les toitures se firent plus aiguës, les voûtes plus hautes, les croisées se multiplièrent et s'agrandirent, les ornements se délièrent : c'était un mouvement faible, mais c'était le germe d'un vaste système confié à l'incubation des siècles.

Si, par la fondation des églises, la religion chrétienne avait protégé l'art de bâtir, — en s'opposant à la représentation sensible de la Divinité, en proscrivant l'idéal, elle porta le dernier coup à la sculpture languissante depuis les Antonins et réduite, sous Constantin, à mutiler les productions d'un autre temps.

(1) *Catacombes de Rome*, planche XLVIII.

(2) *Ibid.*, planche V.

(3) *Ibid.*, planche LXIII.

(4) Si les circonstances me laissent le loisir de publier le travail que je prépare sur l'histoire artistique de l'Espagne, des documents curieux et des preuves irréfragables convaincront les plus incrédules, que la renaissance des sciences, des lettres et des arts est due en grande partie aux Arabes; quant à l'ogive, j'en démontrerai l'existence et l'application dans les pays d'Orient, avant la naissance du Christ.

Quelques portraits d'empereurs, quelques rares statues, les bas-reliefs des sarcophages, exercèrent seuls le ciseau, et, de chute en chute, de négligence en négligence, les justes proportions, les rapports des parties entre elles, la vérité des contours, se perdirent à tel point que les formes, pétries au hasard, semblaient appartenir à une race d'hommes fantastiques, sans dignité, sans ressemblance, création monstrueuse d'une imagination malade et dépravée. Vasari en citant les images en argent du Christ et des douze apôtres données par Constantin à la basilique de Saint-Jean-de-Latran, les qualifie de « sculpture très-basse, sans art et presque sans dessin (1). » Constantin voulut aussi décorer quelques fontaines publiques de la ville impériale, et dans ce but il fit sculpter une statue de Daniel parmi les lions et celle du bon Pasteur, célébrée par Eusèbe. Un Moïse, un Adam et Ève et un Salomon, œuvres contemporaines de Justinien ou de ses prédécesseurs, formèrent à peu près tout l'héritage de ces règnes et tombèrent depuis sous le marteau des iconoclastes. La sculpture avait donc presque entièrement disparu des grandes choses. Par bonheur elle se refugia dans les petites (ornements du culte, vases des autels, meubles des palais et des simples particuliers, bijoux et tombeaux), circonscrivant son ambition à un travail mécanique et vénal, abandonnée par le goût et par la science, mais soutenue par la patience et par les procédés. A part quelques bas-reliefs, quelques pierres gravées, quelques lampes sépulcrales et les médailles, nous avons perdu tout spécimen de l'art sculptural de cette époque. Il nous en reste encore moins de l'époque carlovingienne. Pourtant, à défaut des exemples matériels, nous pouvons consulter les relations des écrivains et, à leur aide et par l'aspect des mosaïques et des peintures, nous former une idée suffisante de la situation de l'art plastique au VIIIe siècle. On peut lire dans Anastase le bibliothécaire et dans les écrits recueillis par Muratori, les éloges pompeux prodigués à tous les objets d'art fabriqués sous l'impulsion de Charlemagne; je n'indiquerai que les trois tables en argent, dont une, donnée par l'Empereur à la basilique de Saint-Pierre, représentait en bas-relief la ville de Constantinople; la seconde, donnée à l'évêché

(1) *Scultura molto bassa, senza arte e con pochissimo disegno.*

de Ravenne, représentait la ville de Rome, et la troisième, restée dans le trésor impérial, retraçait avec *une finesse admirable* la configuration du monde (1).

J'ai dit que les peintures et les mosaïques nous aidaient à établir une appréciation bien fondée de la position conquise par les arts plastiques sous la protection bienveillante de l'empereur Charlemagne. On trouve, en effet, assez des unes et des autres tant en Italie qu'ailleurs. Je me bornerai à citer la mosaïque du Tricline dans l'abside de Saint-Jean-de-Latran (2), le *Liber pontificalis* de la bibliothèque de la Minerve, le manuscrit de saint Grégoire provenant de la bibliothèque des Médicis, maintenant à la Bibliothèque impériale de Paris, *l'Evangéliaire* du couvent de Scheftlarnn, qui est à la bibliothèque de la cour à Munich, et surtout celui de Wessobrunn, de la même bibliothèque. Nous rencontrons dans ces monuments contemporains du Grand Empereur, ou peu postérieurs à sa mort, tous les caractères hiératiques fixés après de longs tâtonnements par les artistes byzantins; mais, au milieu de la roideur des poses, de la rudesse des contours, nous y rencontrons aussi un certain sentiment de la forme, une apparence de dignité dans l'angencement des plis, quelque chose qui révèle le mouvement de la séve artistique, mouvement insensible, pourtant suffisant à indiquer que la décadence s'arrête, que l'esprit se réveille, qu'on ne descend déjà plus, qu'on vise au contraire à se relever, soit par une impulsion instinctive, soit par la réflexion.

Ainsi l'excursion rapide, que je viens de tenter dans le domaine de l'histoire, nous révèle que l'art ancien, avili, ruiné par les Barbares et par la ferveur primitive d'une croyance naissante, que l'art que les soins et la protection de Julien, de Justinien et de Théodoric n'avaient pas pu galvaniser, réconforté dans le VIIIe siècle par l'infusion d'éléments nouveaux, par l'impulsion d'un grand législateur, par le concours des événements, commence à vivre d'une vie nouvelle, pénètre par l'Espagne et l'Orient dans les régions soumises à l'Empire d'Occident, devient aux yeux de l'Eglise un auxiliaire puissant du culte, et pour les peu-

(1) Léon III, à l'occasion du couronnement de Charlemagne, fit couler en or une statue de saint Pierre, du poids de dix-neuf livres. Cette statue fut considérée par les contemporains comme un miracle de beauté et de noblesse.

(2) On voit dans cette mosaïque le portrait de Charlemagne

ples une source de jouissances convoitées, un signe de richesse et de grandeur. Certes, des jours de ténèbres poindront encore à l'horizon. L'humanité répandra des flots de larmes et de sang. N'importe, dès ce moment les arts ont pénétré dans le système de la société qui se modifie, ils en forment une partie essentielle, ils se réveillent, et l'émancipation de la puissance ecclésiastique, la fondation des républiques et des communes leur préparent des foyers brûlants où ils retremperont leurs forces et reprendront leur nature divine. Le commerce, les croisades feront le reste. Devant l'amour du lucre et de la gloire tomberont les barrières qui séparent encore l'Occident de l'Orient; le luxe asiatique, les vestiges de la grandeur gréco-romaine se répandront à larges flots sur l'Europe avide de produits artistiques, désireuse de les voir grandir et se multiplier, prête à seconder les efforts qui seront tentés dans ce but. La semence est répandue, les lois naturelles la rendront féconde et assureront l'abondance de la moisson.

Je vais, cher Directeur, continuer à poursuivre la connaissance des causes de ce progrès et parvenir à la démonstration que je me suis imposée.

M. C. Marsuzi de Aguirre.

(*La suite au prochain numéro.*)

GOVERT FLINCK [1].

Parmi les peintres célèbres qui, au XVIIe siècle, ont illustré Amsterdam, tout de suite après Rembrand et Van der Helst vient Govert Flinck. J'ai déjà rendu hommage au talent des deux premiers ; aujourd'hui, je veux signaler les mérites du troisième. Ses principales œuvres sont encore à Amsterdam : au musée du royaume, à l'hôtel de ville et au palais royal. Mon intention est de décrire brièvement ces tableaux et de donner en même temps un aperçu de la vie de l'artiste. Pour sa biographie, je suivrai principalement Houbraken, mais en élaguant ses erreurs et ses inexactitudes, et en complétant son récit par quelques particularités inconnues.

D'après un jeton de funérailles (*begrafenis-penning*) qui appartenait autrefois à M. Gaal, à Middelburg, et qui est conservé maintenant au Cabinet des médailles, à La Haye, Govert Flinck est né à Kleef (Clèves), le 25 janvier 1615. Ses parents, assez riches, le destinaient au commerce et le placèrent comme apprenti dans un grand magasin de soieries de leur ville. Mais ses goûts et son aptitude n'étaient point sympathiques à cette profession. Le dessin lui plaisait mieux que le soin des affaires. Ni les plaintes du patron, ni les sermons du père ne purent changer ces dispositions. Le vieux Flinck fut obligé de retirer de la boutique son fils et de le reprendre chez lui.

Govert Flinck, ayant fait la connaissance d'un peintre sur verre qu'il allait voir travailler, sentit encore augmenter son goût pour le dessin. Mais le père, qui était receveur (*rentmeester*) de la ville

(1) Nous avons déjà publié dans la Revue (t. V, p. 193) un travail sur Van der Helst, par le savant archiviste d'Amsterdam et de la Nord-Hollande, à qui le monde artiste doit la découverte de si précieux documents sur Rembrandt. M. Scheltema est un des érudits hollandais qui s'occupent le plus de l'histoire de l'art dans son pays. Voici, sur Govert Flinck, une nouvelle étude qui a été publiée dans des Mélanges, pleins de faits intéressants, relatifs aux artistes et aux œuvres d'art. La traduction de cet article a été revue par M. W. Burger, qui a ajouté quelques notes signées de ses initiales.

(*Note de la Rédaction.*)

de Clèves, ne voulait point du tout que son fils se livrât à une profession qu'il estimait fort peu. « Dieu me garde, disait-il, de faire de mon fils un peintre, un de ces hommes qui, la plupart, mènent une vie désordonnée. » Il lui enjoignit donc sérieusement et fréquemment de renoncer au dessin, et il lui signifia en même temps sa résolution de le placer chez un négociant à Amsterdam.

Alors le jeune homme n'eut plus la liberté de s'adonner à son étude chérie, si ce n'est la nuit, dans sa chambre, quand toute la famille dormait. L'argent qu'on lui donnait pour ses menus plaisirs, il l'employait à acheter ce qu'il lui fallait pour dessiner, et pour avoir de la lumière et du feu la nuit, afin de copier les gravures que lui prêtait le peintre sur verre. Mais ces exercices nocturnes furent de courte durée. Il arriva que le père, s'étant éveillé pendant la nuit, aperçut de la lumière dans la chambre de son fils, le surprit au milieu du travail et mit en pièces tous les dessins qui lui tombèrent sous la main.

Ainsi la vie de Govert Flinck n'aurait eu aucune illustration, si un événement heureux ne fût venu changer sa destinée. Un jour, Lambert Jakobsen, docteur mennonite, à Leeuwarden en Frise, arriva à Clèves, pour y visiter ses coreligionnaires et leur prêcher l'Évangile. Les parents de Govert furent touchés des prédications de cet homme, aussi renommé pour son éloquence qu'estimé pour sa sagesse et sa modestie, et ayant su qu'il était aussi un peintre éminent, ils comprirent qu'on pouvait être bon peintre et honnête homme. Ils parlèrent à Lambert Jakobsen et lui proposèrent d'emmener leur fils à Leeuwarden et de lui enseigner dans son atelier le dessin et la peinture. Lambert accepta et, depuis, Govert Flinck raconta souvent que rien, dans toute sa vie, ne lui avait été plus agréable que cette décision de ses parents.

A Leeuwarden, Govert Flinck occupa une même chambre avec Jakob Backer, qui devint célèbre aussi dans le monde des arts, et dont deux importants tableaux d'arquebusiers (*schutterstukken*), placés aujourd'hui dans la chambre du conseil de l'hôtel de ville, méritent de grands éloges. Après avoir fait quelques progrès dans l'art, ils vinrent ensemble à Amsterdam, où Flinck se logea chez de riches membres de sa famille.

Je n'ai pu découvrir l'époque de son établissement à Amster-

dam, mais ce fut certainement avant 1644 (1); car, le 26 mai de cette année-là, il signa une reconnaissance d'une rente de 200 florins, rachetable au capital de 4,000 florins, et hypothéquée sur deux maisons avec dépendances, sises sur le *Laurier-gracht* (le quai du Laurier) (2). C'est là probablement qu'il a demeuré, du moins dans ses premiers temps.

A cette époque, Rembrand s'était acquis une grande réputation, et Flinck entra dans son école, où il ne resta qu'une année. Mais ce peu de temps suffit néanmoins à l'élève pour qu'il s'appropriât la manière du maître, au point que, plus d'une fois, on a vendu comme œuvres de Rembrand des tableaux de Flinck.

Le 24 janvier 1652, Flinck devint bourgeois d'Amsterdam (3). Quatre ans plus tard, il épousa Sophia Van der Hoeven, issue d'une famille ancienne et distinguée, et dont le père avait été directeur de la Compagnie des Indes orientales, à Rotterdam. Après la mort de son père, Sophia était venue avec sa mère se fixer à Amsterdam. Nous possédons encore sur ce mariage une pièce de vers de Vondel, intitulée : « En l'honneur des noces du grand artiste Govaert Flinck et de noble demoiselle Sofia van der Hoeven. » Malheureusement, Flinck ne posséda pas longtemps sa femme, car elle mourut (4) après lui avoir donné un fils nommé Nikolaas Antonie. Depuis son mariage, Flinck vécut dans une position aisée, puisque sa femme n'était pas sans fortune et que lui-même par son travail gagnait beaucoup. Il fit construire dans

(1) On peut ajouter que ce fut certainement bien plus tôt. La date 1642, sur le tableau de la chambre des bourgmestres à l'hôtel de ville, est un document aussi significatif qu'une pièce écrite. Cette peinture accuse une initiation complète à l'école de Rembrandt, comme effet, comme entente de la lumière, comme pratique. Flinck doit avoir travaillé chez Rembrandt plusieurs années avant 1642. Il faut donc supposer que lui et son ami Jakob Backer étaient venus à Amsterdam entre 1635 et 1640, c'est-à-dire Flinck ayant de vingt à vingt-cinq ans. — W. B.

(2) Contrats de rente, aux Archives d'Amsterdam.

(3) Livre de bourgeoisie des bourgeois (*) d'Amsterdam : « Govert Flinck, de Cleef, peintre, a prêté son serment de bourgeois et payé aux sieurs trésoriers ses droits de bourgeoisie (*poortergeld*), le 24 janvier 1652. »

(4) Sophia Van der Hoeven ne pouvait pas, ainsi que le dit Houbraken, être morte déjà en 1649, puisqu'elle ne se maria avec Flinck que sept ans plus tard, suivant la pièce de vers de Vondel, datée de 1656.

(*) Il y avait deux sortes de bourgeois : *geboren poorters* — bourgeois par droit de naissance, fils de bourgeois. — et *gekochte poorters* — bourgeois admis dans la bourgeoisie d'Amsterdam, quoique nés dans une autre localité de la Hollande. — W. B.

sa maison une salle d'art, entourée d'un entablement sur lequel furent rangés des bustes d'empereurs romains et des épreuves moulées des plus belles statues en marbre de l'antiquité (1). Dans les intervalles étaient suspendus toute sorte de costumes et d'armes, et des tapisseries de velours bordées d'or, provenant de l'ancienne cour des ducs de Clèves. Ces tapisseries lui avaient été données par Willem, fermier électoral de Brandenburg et duc de Clèves, près duquel il était en haute faveur. Flinck fit divers tableaux pour ce prince, dont il peignit aussi le portrait et dont il reçut en présent un portrait entouré de diamants. Jan Maurits de Nassau, d'abord stathouder du pays de Clèves, plus tard feldmaréchal de cet État, lui prodigua pareillement des témoignages d'une sincère affection. Lorsqu'il venait à Amsterdam, il allait d'habitude, non-seulement visiter l'artiste, mais même dîner chez lui. Flinck n'était pas moins estimé de ses concitoyens et il était en rapport de familiarité avec les plus notables. Les bourgmestres Kornelis et Andries de Graaf, le premier surtout, allaient le voir souvent, et lui, après avoir peint tout le jour, passait ses soirées chez eux. Évitant toujours les sociétés où l'on buvait avec excès, il se montrait peu dans les réunions ordinaires des peintres, et, quand il s'y rendait, c'était uniquement pour leur prouver que l'orgueil ne lui faisait pas dédaigner l'amitié de ses frères en art. Il était, d'ailleurs, d'un caractère gai, et, bien qu'illettré, il se rencontrait volontiers avec les hommes de science. Les nombreuses poésies de Joost Van Vondel et de Jan Vos, tant sur Flinck lui-même que sur ses œuvres, constatent que le peintre était aussi en intimité avec ces poëtes. Plusieurs fois il peignit le portrait de Vondel (2), par exemple en 1653, lorsque celui-ci venait d'at-

(1) Cet amour des chefs-d'œuvre antiques, Flinck le tenait de son maître Rembrandt, qui, comme on sait, avait chez lui des plâtres d'après la statuaire grecque et romaine, *le Laocoon* entre autres, des bustes de Sénèque, de Vitellius, d'Agrippa, d'Aurelius, etc., et aussi quantité d'armes, d'armures et de costumes de tous les pays, principalement de l'Orient. Rembrandt et ses élèves connaissaient parfaitement l'art antique et l'art de la Renaissance italienne; mais, au lieu d'imiter les morts, ils préféraient consulter la nature vivante et leur propre sentiment. Flinck, cependant, comme on le verra plus loin, s'égara dans une seconde manière, à la queue des Italiens. Mais cette hérésie ne lui réussit pas. — W. B.

(2) Il existe encore une pièce de vers de Vondel, sur son portrait, à propos de l'envoi de ce portrait au directeur général Gerard Hulft dans les Indes orientales.

teindre juste l'âge de soixante-six ans; et, à cette occasion, le vieux poëte composa ces beaux vers (1) :

Je clos aujourd'hui un cycle de soixante-six ans;
Je vois ma tête couverte de neige, et je compte mes cheveux blancs,
Même sans lunettes, dans cette peinture.
Et cependant mon cœur est encore enflammé d'ardeur et de poésie.
J'enseigne encore à Lucifer son rôle tragique
Et j'agite la foudre sur des scènes célestes,
Pour épouvanter et confondre (*spieghel*) l'Ambition et l'Envie.
Qu'est-ce que mon âge? Une fumée, une vapeur. — Il n'y a pas de temps.

Ce portrait de Vondel par Flinck fut célébré par Jan Vos de la manière suivante :

Voici le portrait de Vondel; celui qui désire l'entendre
Doit écouter son âme, la source de poésie;
L'image de la sagesse est le plus beau tableau.
La scène tragique a été régénérée par son génie
Et agitée par sa plume, pleine de larmes, de sang et de fiel.
La tragédie représente aux hommes les vicissitudes du sort.
Ainsi le cygne du Rhin (2) a paru parmi nous pour la gloire de l'Y (3).
La poésie n'est pas attachée seulement à Rome ni à Athènes.

Les dimanches, après l'accomplissement de ses devoirs religieux, Flinck employait d'ordinaire le reste du jour à visiter des amis de l'art, nommément le receveur Uitenboogaard (4) et les échevins Pieter et Jan Six (5), qui, comme lui, possédaient une

(1) Il est assez impossible de faire passer, d'une langue dans une autre, la *beauté* des vers, qui tient à une tournure originale et au pittoresque des mots, deux qualités intraduisibles. C'est pourquoi nous nous contentons de donner une translation littérale vers par vers, laquelle ne reproduit, hélas! que la pensée, bien affaiblie, du poëte. — W. B.

(2) On appelait ainsi Vondel, parce qu'il était né à Cologne. — W.-B.

(3) Le bras de mer, qui baigne Amsterdam au nord, s'appelle l'Y : *het Y*, ou *IJ*, comme dans la pièce de vers de Jan Vos, citée à la note de la page 508. — W. B.

(4) Rembrandt a gravé à l'eau-forte un beau portrait d'Uitenboogaard. Il y a aussi, du même personnage, au musée d'Amsterdam, un excellent portrait peint, de grandeur naturelle, en buste. Cette peinture a été longtemps attribuée à Rembrandt et inscrite comme telle dans les anciens catalogues du musée d'Amsterdam. Quelles que soient ses qualités, elle a été retirée à Rembrandt, et aujourd'hui elle est classée parmi les œuvres dont on ne connait pas les auteurs. — W. B.

(5) Ce Jan Six est le célèbre *bourgmestre Six*, immortalisé par deux portraits de Rembrandt, deux chefs-d'œuvre : une eau-forte (Barstch, 285 et un portrait peint Mais il ne fut bourgmestre que bien longtemps après la mort de Rembrandt. — W. B.

précieuse collection de peintures italiennes, de dessins et de gravures. En étudiant ces maîtres, non-seulement il pénétra les secrets de leur pratique, mais il put aussi apprécier leur beau génie et leurs qualités spéciales.

Flinck a exécuté divers grands tableaux. Il peignit aussi d'abord des portraits; mais, après qu'il eut contemplé à Anvers les œuvres magistrales de Rubens et de Van Dyck, il fut pris d'une ambition plus haute et du désir de consacrer son pinceau à des compositions capitales. Depuis lors, il adressa à Van der Helst ceux qui lui demandaient leur portrait, disant que cet artiste était, aussi bien que lui, capable de les satisfaire.

Au musée du royaume à Amsterdam est un tableau de Flinck, entièrement dans le style de Rembrand : *Jacob recevant la bénédiction de son père Isaac* (1); peinture d'une belle et noble expression. Sur le visage du patriarche, on voit clairement le doute, sur celui de Rebecca l'espérance, sur celui de Jacob le désir. Ce tableau paraît avoir été peint pour un concours auquel trois élèves de Rembrand auraient pris part, puisqu'il existe deux autres compositions semblables, l'une de Ferdinand Bol, l'autre de Gerbrand Van den Eekhout. Le Flinck fut acheté, par le gouvernement, 1,380 florins (2), dans une vente à Rotterdam.

Un second tableau de lui, peint en 1648, autrefois dans la grande chambre du conseil de guerre à l'hôtel de ville, est aussi maintenant au musée du royaume. Il représente une réunion d'officiers et d'arquebusiers appartenant à la compagnie bourgeoise du capitaine Jan Huidekoper, seigneur de Maarsseveen, après la conclusion de la paix de Munster (3). Les noms des personnes représentées, au nombre de seize, sont écrits au bas

(1) N° 84 du catalogue. Isaac est couché, vu de profil; grande barbe blanche; manteau rouge. Jacob est agenouillé, de l'autre côté du lit; il a un pourpoint bleu à raies jaunes ; il porte des *gants*. Le tableau a environ 4 pieds de large sur 3 pieds de haut. — W. B.

(2) A la vente des tableaux de M. Van der Pot et Groeneveld, à Rotterdam, le 6 juin 1808.

(3) Ce tableau, sorte de pendant au célèbre *Repas d'arquebusiers*, peint par Van der Helst, à la même occasion de cette paix de Munster, est aussi beau à peu près, quoiqu'il n'ait pas la même réputation. Il y a vingt personnages, dont seize seulement sont inscrits sur la pancarte. Il va sans dire que toutes ces figures sont de grandeur naturelle, et en pied. Presque toutes se dessinent sur fond de ciel, sauf à gauche, où l'on voit l'entrée du *doelen* avec perron et grille. — W. B.

en lettres d'or (1). Le nom du peintre lui-même figure aussi sur cette liste. L'explication du tableau se trouve dans les vers suivants de Jan Vos, écrits sur un morceau de papier qui semble glissé sous la bordure :

Ici s'avance Van Maarsseveen, le premier dans la paix perpétuelle.
De même que son père courut le premier au combat pour la patrie.
Le génie et la bravoure, puissance des Etats libres,
Rejettent les vieilles haines, mais non pas la tenue de guerre.
Aussi on veille sur l'Y, après les meurtres et les ravages ;
Le sage laisse bien reposer, mais non rouiller, le glaive.

L'hôtel de ville actuel renferme aussi deux chefs-d'œuvre de Flinck. Au-dessus de la cheminée de la chambre des bourgmestres est suspendu un excellent tableau d'arquebusiers (*doelenstuk*), peint en 1642. Il ornait autrefois la grande salle de la maison de tir des arquebusiers (*Kloveniersdoelen*). Il représente quatre chefs du tir (*doelheeren*), assis les uns près des autres à une table. Ce sont Albert Koenraadszoon (fils de Conrad) Burch, Jan Vlooswijk, Pieter Reaal et Jakob Willekens. A côté d'eux est suspendu le blason de Rendorp. Le vieux châtelain du *doele* (de la maison de tir), debout, leur présente la corne à boire (*drinkhoorn*) de la gilde, corne de buffle montée en argent, conservée encore au Cabinet de curiosités de la ville.

Un autre tableau d'arquebusiers, daté 1645, et placé maintenant dans le Cabinet de curiosités, me semble encore plus beau. Il a été signalé comme l'œuvre la plus renommée du maître (2). On y voit douze personnes, parmi lesquelles le capitaine, assis dans un fauteuil à l'avant-plan, attire l'attention et mérite une admiration particulière.

De même qu'au musée et à l'hôtel de ville, on trouve aussi au

(1) Les noms des arquebusiers sont indiqués de la sorte par numéros :

1. Jan Huidekoper, seigneur de Maarsseveen, capitaine. — 2. Frans van Waveren, lieutenant. — 3. Nicolaas van Waveren, porte-drapeau. — 4 et 5. Jan Appelman et Jacob van Campen, sergents. — 6. Rogier Ramsden. — 7. Pieter Waterpas. — 8. Aart Jansz. van Laan. — 9. Joris de Wijze. — 10. Pieter Meffert. — 11. Nicolaas van Haag. — 12. Jan Stuurman. — 13. Joannes Doavenne. — 14. M. Albert ten Brink. — 15. Johan van der Hoog. — 16. Govert Flinck, *pictor*, l'année de la paix (1648).

(2) *Description des peintures, statues et curiosités de l'hôtel de ville d'Amsterdam* (en hollandais). Amsterdam, 1843.

palais royal, sur le Dam (1), deux morceaux de notre peintre. Au-dessus de la cheminée de l'ancienne salle des bourgmestres, un des tableaux représente *Marcus Curius, repoussant avec mépris les présents des Samnites,* et se contentant d'un simple plat de navets. Vondel a célébré aussi cette peinture (2).

Sous la garde de ses chefs civiques (*burghermeesters*), Rome peut dormir en sûreté,
Puisque Markus Kurius, dédaignant l'or qu'on lui offre,
Se contente d'un plat de navets.
Ainsi par la sobriété et la fidélité est consolidé l'État.

Un autre tableau de Flinck, *le roi Salomon demandant au ciel la sagesse* (3), se trouve dans la chambre du conseil. A la prière de Salomon, la Sagesse descend du ciel devant lui et lui promet la richesse et les honneurs. Le ciel, tout ouvert, est plein d'anges en allégresse; au bas du tableau, on lit ces mots de Vondel :

La prière et l'offrande de Salomon étant agréables à Dieu,
Le ciel lui promet que la Sagesse descendra de son trône céleste,
Avec richesse, honneurs, et longs jours.
Où la sagesse conseille, l'État atteint la gloire.

Van Dijk (4) a dit de ce tableau : « ... Une des meilleures productions de Flinck, peinture pour ainsi dire sans couleur, ou incolore. L'artiste n'a employé que le bleu de ciel pour la Sagesse céleste et pour la robe du grand prêtre; mais il a donné au

(1) Le *Dam* (le mot veut dire : une levée de terre, une digue, une jetée : *Amsteldam* — Amsterdam — digue sur l'Amstel, rivière) le Dam est la place principale d'Amsterdam, sur laquelle, outre le palais (autrefois l'hôtel de ville), sont la bourse, une église et plusieurs autres édifices. Le musée du Louvre possède un excellent tableau de Van der Heyden (n° 202), représentant la place du Dam et principalement l'ancien hôtel de ville, aujourd'hui le palais. — W. B.

(2) Jan Vos fit sur ce tableau le quatrain suivant :

L'intègre Markus préfère ses navets à l'or de l'ennemi;
Où le désintéressement triomphe, la ville et l'État se fortifient.
L'égoïsme, fléau d'un pays, ne pénétra jamais dans le conseil de la ville de l'IJ (Y).
Qui dirige la République doit mépriser les dons et les donneurs.

(3) Plus tard il peignit encore le même sujet, mais de moindre dimension et avec moins d'accessoires; il en fit présent à Clèves, sa ville natale, et la régence l'en remercia par lettre du 29 août 1659.

(4) J. Van Dijk, *Description artistique et historique de tous les tableaux de l'hôtel de ville d'Amsterdam* (en hollandais).

roi Salomon un vêtement de drap d'or, sans aucune des trois couleurs, pourpre, écarlate et bleu de ciel, uniquement consacrées, suivant l'ordre de Dieu, à la tente de l'assemblée (*de tent der zamenkomst*), comprenant bien que ces trois couleurs ne convenaient à aucune autre personne qu'au grand prêtre. Ce tableau est non-seulement digne d'éloges, mais il peut servir d'exemple à tous les peintres d'histoire pour l'ordonnance, le groupement, les poses et le coloris. »

Pour ce tableau, la ville paya à l'auteur une somme de mille thalers (*rijksdaalders*) (1).

Excepté l'*Isaac bénissant*, du musée, tous ces tableaux appartiennent à la ville d'Amsterdam.

Les premières œuvres de Flinck se rapprochent beaucoup de celles de son maître Rembrand. Plus tard, il a changé cette manière sombre et large, pour une manière plus finie et plus claire, à l'imitation de l'école italienne (2). Sous ces deux points de vue, ses productions ont une haute importance. Il avait un talent spécial pour les grandes compositions, où il excellait par la richesse de l'ordonnance et l'habileté à grouper les figures. Il ne cherchait pas l'effet dans un mélange bigarré ou dur des couleurs, mais dans un choix bien combiné de ton et de lumière. La haute poésie est rare dans ses conceptions ; c'est la vérité de l'expression et l'harmonie de l'idée qui constituent leur principal

(1) Voyez *Aemstel's Oudheid* (*Antiquités d'Amsterdam*, deux volumes publiés par M. Scheltema).

(2) Ces deux manières de Flinck sont si absolument différentes l'une de l'autre, qu'on a peine à y reconnaître le même maître. Les quatre premiers tableaux cités par M. Scheltema (deux au musée, deux à l'hôtel de ville) sont d'excellentes peintures, franchement hollandaises, très-naturelles, très-largement exécutées, et d'un grand effet. Les deux autres, ornant le palais, sont dans le style italien classique. Flinck, dans cette seconde manière, on ne peut plus *maniérée*, a oublié tout à fait et son temps et son pays. Ces deux grandes compositions *allégoriques* montrent l'égarement de l'artiste dans des théories symboliques sur les couleurs. Son fameux *bleu de ciel*, vanté par J. Van Dijk, l'a perdu. Le *Salomon*, avec la Minerve et les anges, ressemble à une peinture de Sassoferrato ou de Philippe de Champaigne, ces deux tristes coloristes dévoués au bleu de Prusse, étalé à plat. Ce *Salomon* et ce *Curius* durent faire bien mal aux yeux et au cœur du vieux maître de Flinck, de Rembrandt.

La seconde manière de Flinck est peu connue hors de la Hollande. Les deux tableaux du Louvre sont de la première période, puisque l'un est daté 1641 et que l'autre est une imitation d'une eau-forte de Rembrandt. — W. B.

mérite. Quoiqu'il n'ait aucunement égalé son maître, on peut cependant ranger Flinck parmi les meilleurs disciples de Rembrand.

Au mois de novembre 1659, les bourgmestres d'Amsterdam lui demandèrent douze tableaux pour la grande salle de l'hôtel de ville, avec cette stipulation, qu'il en livrerait deux chaque année, au prix de mille florins chaque (1). Huit de ces tableaux étaient destinés aux angles de cette salle; les quatre autres, aux cintres. Les premiers devaient représenter les guerres des Bataves sous Claudius Civilis contre les Romains; les derniers, quatre héros ayant bien mérité de leur patrie: David et Samson chez les Hébreux; Marcus Curtius et Horatius Coclès chez les Romains. Il avait déjà exécuté ses esquisses, lorsque la mort vint l'empêcher d'accomplir son œuvre, qui, plus tard, fut terminée par d'autres maîtres. C'est à ces travaux inachevés que Vondel fait allusion dans les vers suivants :

Apelles Flinck a vécu (*leefde*, tournure latine), enlevé trop tôt à la ville,
Tandis que, sous le patronage de nos illustres magistrats,
Il ornait le magnifique hôtel de ville de sujets historiques
Semblables à ceux que Tacite a décrits autrefois,
Et qui nous apprennent comment Rome céda devant le droit des Bataves.
Couronnez d'éternels lauriers ce héros de la peinture.

Ces vers se trouvent sous le portrait de Flinck, gravé par A. Blootelingh (2). On voit encore son portrait, comme nous l'avons dit, dans le tableau d'arquebusiers de la compagnie de Jan Huidekoper. Sa physionomie n'est pas sans charmes, quoiqu'elle ne révèle aucune grande expression dans les traits.

Au commencement de 1660, Flinck fut surpris par une maladie violente qui, en peu de jours, mit fin à sa vie, le 22 février de cette année-là (3). Il n'avait que quarante-cinq ans. Le Ca-

(1) *Livre des notes des secrétaires*, 28 novembre 1659 : « Govert Flinck s'est chargé de peindre 12 tableaux pour la galerie de l'hôtel de ville, deux par année, à 1,000 florins chaque. »

(2) Un exemplaire du portrait de Flinck, gravé par A. Blootelingh, est au musée d'Amsterdam. Il y a aussi, de plus, un autre portrait, copie du premier, et au bas duquel est écrit : *Geraers pinxit, W Vaillant fecit et excudit. G. Flinck, celebris apud Amstelodamenses pictor.*

(3) J'ai suivi ici les indications de la médaille. D'autres, comme aussi Houbraken, fixent son décès au 2 décembre 1660.

binet des médailles, à La Haye, possède une médaille rare, frappée à l'occasion de la mort de Flinck, et sur laquelle on lit cette inscription en vers, de Vondel (1) :

Ici, Flinck laissa la partie mortelle de son être;
Son génie impérissable
A prouvé avec son glorieux pinceau
Combien la nature redoute le peintre
Qui donne la vie à la toile.
L'art brave la mort et le tombeau (2).

Flinck laissa un fils nommé Nikolaas Antonie, qu'il tint éloigné de la peinture (3), bien convaincu qu'il est difficile de devenir un grand maître dans un art qui exige tant de talent pour s'y illustrer. Il préféra diriger l'éducation de son fils vers la science du droit. Cela cependant n'étouffa point en Nikolaas Antonie le goût des arts, et son père lui transmit en héritage non-seulement une superbe collection, mais aussi l'amour de la peinture.

Antonie ajouta encore à cette collection beaucoup d'œuvres éminentes de l'ancienne école italienne, et la galerie où elles étaient exposées fut ornée de diverses statues antiques en marbre, provenant des cabinets du duc de Buckingham, du bourgmestre Six et de MM. Reynst. « A contempler ces œuvres, dit Houbraken dans la biographie de Flinck, il trouve maintenant, à l'âge de près de soixante et dix ans, son plus grand plaisir. » Il avait aussi réuni quantité de dessins italiens, dont les meilleurs avaient appartenu autrefois aux célèbres cabinets des seigneurs de Bergestein et Zuilichem.

(1) Jan Vos célébra ainsi la mort de Flinck :

La Mort a terrassé Flinck et a pris de lui la moindre part;
L'esprit, qui demeure fort, vit dans les couleurs vivantes;
La flèche meurtrière a cédé à la pointe de son pinceau.
Le génie de la peinture survit, en dépit de la Mort, après le trépas.

(2) Voyez le *Messager général des arts et des lettres* (publié à La Haye, en hollandais). *Acquisitions du Cabinet royal des médailles* (en hollandais), du 7 octobre 1853 au 31 décembre 1854. — La médaille a été gravée et décrite dans la *Revue numismatique* (en hollandais) de Van der Chijs.

(3) Chose singulière, que Govert Flinck, comme son père, mais pour d'autres raisons, ait aussi détourné de la peinture son fils. A la vérité, ce Nikolaas Antonie n'était sans doute guère artiste, puisqu'il fut si ami avec le chevalier Van der Werff. — W. B.

Dans les notes posthumes du peintre rotterdamois Gerard Van Nijmegen, il est rapporté que Nikolaas Antonie Flinck fut l'ami et le mécène du chevalier Adriaan Van der Werff (1). Ces relations vinrent sans doute du mariage d'Adriaan Van der Werff avec Margaretha Rees, dont Flinck avait été le tuteur. Van der Werff fréquenta beaucoup, à Amsterdam, la maison de Flinck. Il put admirer ainsi non-seulement les trésors d'art de son protecteur, mais aussi ceux du bourgmestre Jan Six et d'autres amateurs chez qui il fut introduit. Cela exerça certainement une bonne influence sur le goût et le style de cet artiste distingué.

Après la mort de Nikolaas Antonie Flinck, tous ses dessins furent vendus en bloc à un lord anglais. Ses tableaux, il les avait légués, pour la plus grande partie, à son fils, nommé Govert d'après le nom de son grand-père, et à ses deux filles. L'une d'elles, nommée Ignatia, survécut à son frère et à sa sœur, et, lorsqu'elle fut morte, on vendit les tableaux à Rotterdam, le 4 novembre 1754.

Dr P. Scheltema.

(1) R. Van Eynden et A. Van der Willigen : *Histoire de la peinture nationale* (en hollandais).

ÉTAT DES ARTS EN BELGIQUE

DANS L'ANNÉE 1806.

A la suite du concours de 1806 pour le grand prix de peinture à l'Académie de Gand, ce prix fut remis au lauréat dans une séance solennelle qui eut lieu à Paris. Presque toutes les notabilités artistiques de la Belgique, alors réunie à la France, assistaient à cette séance, où M. Charles-Joseph-Emmanuel Van Hulthem, de Gand, « membre du Tribunat et de la Légion d'honneur, ancien bibliothécaire du département de l'Escaut, membre de l'Académie de Zélande, établie à Vlissingue (*sic*), et de celle de la littérature belgique de Leyde, administrateur adjoint de la Société pour l'encouragement de l'industrie nationale à Paris, un des directeurs de l'Académie de dessin, peinture et architecture de Gand, » prononça un discours plein de faits intéressants sur les arts en Belgique à cette époque. Nous reproduisons en entier, tel qu'il fut imprimé alors, le discours de M. Van Hulthem.

P. L.

« L'Académie de dessin, peinture et architecture de Gand ouvre tous les deux ans son salon aux productions et à l'émulation des artistes, et distribue en même temps les grands prix de dessin, peinture, sculpture et architecture. M. *Ferdinand-Marie* Delvaux, de Bruxelles, élève de M. *André* Lens, a remporté au concours de cette année le grand prix de peinture. Ce jeune artiste, après avoir contemplé les chefs-d'œuvres que renferme le Musée Napoléon, et les productions des artistes français vivans, se rendra à Rome pour y achever ses études et pour puiser de nouvelles connoissances dans les grandes productions de Raphael et de Michel-Ange.

« L'Académie de Gand m'a chargé de lui remettre à son passage la médaille, prix de ses succès et de ses travaux; c'est un grand plaisir pour moi de pouvoir m'acquitter de cette honorable commission au milieu des artistes belges, actuellement à Paris, qui soutiennent par leurs talens la gloire de l'école flamande, et qui veulent bien par leur présence venir encourager le talent naissant. A cette réunion d'artistes ont bien voulu se

joindre quelques autres compatriotes qui se trouvent momentanément dans cette capitale, tous distingués par leurs lumières et par leurs connoissances.

« L'école flamande occupe une des premières places dans l'histoire des arts. Depuis *Jean* VAN EYCK, surnommé *Jean* DE BRUGES, qui, vers l'an 1410, fit la précieuse découverte de la peinture à l'huile, cette école présente une suite nombreuse et non interrompue de maîtres distingués. Les Pays-Bas, et surtout les provinces de Flandres et du Brabant, furent pendant long-temps le siége de l'industrie et du commerce, et furent aussi en même temps celui de l'aisance et des richesses, si favorables aux progrès des arts. Toutes les villes de ces belles provinces, Anvers, Bruxelles, Bruges, Gand, Ipres, Oudenarde, Courtrai, etc., etc., ont vu naître dans leur enceinte des artistes renommés. Quand on examine les productions des VAN EYCK, on est surpris de voir à quel degré ils avoient porté l'art dans ces temps reculés; ceux qui leur succédèrent, HEMMELINCK, *Jean* DE MABUSE, *Lambert* LOMBAERT, *Quintin* MASSIS, pour qui l'amour fit un miracle et changea les instrumens grossiers de forgeron en un pinceau délicat, *Bernard* VAN ORLEY, *Michel* COXIS, FRANC FLORE, *Jean* BOL, les FRANCK, *Martin* DE VOS, STRADAN, les POURBUS, SPRANGER, *Charles* VAN MANDER, *Adam* VAN OORT, *Otto* VAN VEEN ajoutèrent de nouvelles beautés à celles de leurs devanciers. *Denis* CAELVAERT, d'Anvers, forma à Bologne, en Italie, une école célèbre, d'où sortirent un grand nombre de bons artistes (1). RUBENS, doué d'un génie rare et sublime, embrassa avec un égal succès toutes les branches de son art; génie créateur, il inventoit facilement et exécutoit avec la même facilité; la beauté de son coloris, la richesse de ses idées, la parfaite entente de la lumière et de la perspective aérienne, le feu qu'il mettoit dans ses compositions et le grand nombre de ses productions, le placeront toujours au rang des plus fameux peintres qui aient existé. VAN DYCK, digne élève de Rubens, a laissé des tableaux d'histoire d'un grand mérite, quoique peints avec moins de feu que ceux de son maître; mais le portrait est la partie dans laquelle il a surtout excellé; ressemblance parfaite, attitudes naturelles et ingénieuses, coloris savant, dessin parfait des têtes et des mains, tout est admirable chez lui.

« Une longue suite de peintres marche à côté de ces deux lumières de l'école flamande, *Martin* PEPYN, *Gaspar* DE GRAYER, *Gerard* et *Daniel* SEGHERS, *Henri* VAN BAELEN, *Abraham* JANSEN, *Jacques* JORDAENS, *François*

(1) Le Guide, l'Albane, le Dominiquin, etc., etc.

SNEYDERS, *Jean* FEYT, *Corneille* SCHUT, *Théodore* VAN THULDEN, *Jean* BREUGHEL, dit DE VELOURS, *Erasme* QUELLIN, *Abraham* DIEPENBEEC, VAN OOST, *David* TENIERS, *Adrien* BRAUWER, *Philippe* DE CHAMPAGNE, *Bartholomé* FLEMAEL, *Gerard* LAIRESSE, *Peter* NEEFS, *Gonzales* COQUES, *Paul* BRIEL, CONINXLO, VINKENBOOMS, *Rolant* SAVERY, *Lucas* VAN UDEN, *Jacques* DE RORE, les frères BESCHEY, GEERARDS, ANTONISSEN et une foule de peintres distingués, tous connus par leurs grands et nombreux travaux.

« Cette école a également produit un grand nombre de sculpteurs célèbres, à la tête desquels il faut placer *François* DU QUESNOY, surnommé *François* FLAMAND, ou IL FIAMINGO; *Artus* QUELLIN, VERVOORT et TASSAERT, d'Anvers, FAEYDHERBE, de Malines; JÉROME, du Quesnoy, et BERGER, de Bruxelles; DELVAUX et VERSCHAFEL, de Gand, se sont fait connoître par de beaux travaux.

« La gravure a eu de grands maîtres dans la Belgique et en Hollande; *Lucas* DE LEYDE, *Corneille* CORT, les WIERIX, DE JODE, GALLE, les trois SADELER, GOLTZIUS, MULLER, SAENREDAM, MATHAN, *Corneille* BLOEMAERT, VAN SOMPEL, SUYDERHOEF, *Lucas* VORSTERMAN, *Paul* PONTIUS, SCHELTE et BOECE BOLSWERT, WITHOUC, *Corneille* VAN DALEN, MARINUS, NATALIS, CLOUET, REMBRANT, *Ferdinant* BOL, VAN VLIET, LIEVENS, *Corneille* VISSCHER, les deux PITAU, VAN SCHUPPEN, VERMEULEN, EDELINCK, VAN AUDENAERDE, PILSEN, MARTENASIE, etc., etc., se sont fait une grande réputation par le grand nombre de belles estampes qu'ils nous ont laissées. « On « ne sauroit refuser la prééminence, dit un journal connoisseur étran- « ger (1), aux graveurs des Pays-Bas sur ceux de toutes les autres « nations; eux seuls ont rempli les demandes essentielles des amateurs « de la vraie gravure. En effet, continue-t-il, quelle force de burin dans « Goltzius et ses élèves, quelle vigueur de coloris dans les graveurs de « Rubens et de son école, quelle magie de clair obscur dans Rembrant « et ses disciples, quelle netteté, quelle pureté d'exécution dans Bloe- « maert et Edelinck, quelle variété, quelle beauté de travaux dans Visscher « et quelques-uns de ses imitateurs? aussi la postérité est juste, le prix « qu'elle a établi pour les belles estampes de ces fameux maîtres décide en « leur faveur. »

« Les arts du dessin sont encore actuellement cultivés avec succès dans les départemens réunis de la Belgique; presque toutes les villes y ont une Académie de dessin, peinture et architecture; ces écoles ne causent

(1) M. HUBER, *Notices générales des graveurs, divisés par nations*, Dresde, 1787, page 157.

aucuns frais au gouvernement ; elles se soutiennent par des souscriptions volontaires d'un grand nombre d'amateurs ; les hôtels-de-villes et les belles églises, remplis avant la révolution d'un grand nombre de chefs-d'œuvres des artistes flamands, et dont on a encore conservé de précieux débris, et les collections particulières qu'on voit dans toutes les villes, attestent le goût des habitans. L'école flamande compte encore parmi ses artistes vivans des maîtres distingués qui maintiennent par leurs talens l'ancienne réputation du pays ; tels sont, parmi les peintres : MM. *André* et *Jacques* Lens, Verhaeghen, Herreyns, Suvée, Ommeganck, François, Sauvage, *Gérard* et *Corneille* van Spaendonck, van Dael, Faes, Ziezel, van Dorne, du Vivier, de Marne, Denis, Smidts, Leroi, Regemorter, les deux frères Redouté, Solvyns, Tensie, Ducq, van Den Berghe, van Brée, van Der Donck, van Asch, Odevaere, Cels, etc., etc. Parmi les sculpteurs : van Poucke, Godecharles, Jansens ; parmi les graveurs : Cardon père et fils, de Ghendt, Claessens, van Den Berghe, de Meulemeesmer (1). A la suite de ces artistes nous ne pouvons pas passer sous silence deux célèbres orfèvres, MM. Tieberghien et Le Fèvre, l'un à Gand et l'autre à Tournai, dont la beauté des ouvrages, l'élégance des formes et la parfaite exécution donnent la plus haute idée de leur goût et de leurs talens.

« De jeunes artistes marchent à grands pas sur les traces de ces maîtres ; nous aimerions à vous en rappeler quelques-uns, si la modestie de ceux qui sont présens à cette réunion ne nous empêchoit de prononcer leurs noms.

« Les habitans de la ville de Bruges ne peuvent voir qu'avec infiniment de satisfaction deux de leurs concitoyens présider à deux des principaux établissemens d'instruction publique de l'empire français, l'un (2) comme directeur de l'Académie impériale de peinture à Rome, et l'autre (3) comme conservateur-administrateur de la Bibliothèque impériale à Paris, dont les connoissances littéraires et bibliographiques, et le zèle à conserver le dépôt confié à ses soins, ne sont égalés que par sa rare modestie et son désir d'être utile à tous ceux qui aiment les lettres, les sciences et les arts.

« Depuis long-temps des artistes flamands sont venus se fixer dans cette

(1) M. Gerard van Spaendonck est membre de l'Institut national ; MM. André Lens, Suvée, Ommeganck et van Poucke, sont correspondans regnicoles du même Institut.

(2) M. Suvée.

(3) A ces traits on reconnoît mon collègue M. van Praet.

capitale de la France, ou l'ont embellie par leurs travaux. RUBENS fit pour *Marie* DE MÉDICIS cette belle galerie du Luxembourg que nous admirons au palais du Sénat, où toutes les richesses de l'imagination se trouvent réunies à tous les charmes et à toutes les beautés de l'art. *Jacques* FOUQUIER d'Anvers, et *Philippe* DE CHAMPAGNE de Bruxelles, vinrent s'y fixer sous LOUIS XIII et y laissèrent un grand nombre de tableaux. *Antoine-François* VAN DER MEULEN, né à Bruxelles, fut attiré en France par les bienfaits de COLBERT; il suivit LOUIS XIV dans ses conquêtes, et nous représente dans ses nombreux tableaux les batailles, les siéges et les chasses de ce roi accompagné de sa cour, avec cette vérité qui nous semble rendre présens à ces événemens, et avec cette perfection de l'art dans laquelle jusqu'à présent il n'a point encore été surpassé.

« Un frère dominicain de Gand, nommé frère ROMEIN ou ROMENS, déjà connu auparavant par de grands ouvrages d'architecture, fut appelé par LOUIS XIV pour construire le Pont-Royal à Paris. *Nicolas* VLEUGHELS, fils d'un peintre flamand, fut directeur de l'Académie Royale de Saint-Luc à Rome. Les VAN LOO descendent d'une famille originaire de la Flandre; *Jean-Baptiste* VAN LOO fut peintre du régent; *Charles-André* VAN LOO fut premier peintre de LOUIS XV, son fils M. *Cesar* VAN LOO, dont tout le monde connoît le talent, veut bien, comme ancien Flamand, prendre quelque part à cette fête patriotique; nous lui en adressons nos sincères remercîmens, ainsi qu'à tous les artistes belges et autres compatriotes qui veulent bien honorer cette réunion de leur présence.

« VARIN, né à Liége, grava sous LOUIS XIII et LOUIS XIV ces grandes et belles médailles que nous admirons encore aujourd'hui. DUVIVIER, également né à Liége, fut graveur de médailles sous LOUIS XV, comme son fils a été graveur de médailles sous LOUIS XVI.

« S'il en faut croire le graveur *Melchior* TAVERNIER (1), son père, *Gabriel* TAVERNIER, natif d'Anvers, fut le premier qui apporta à Paris, en 1573, l'art de graver en taille-douce : « *Il n'y avoit alors*, dit-il, *personne en ce* « *royaume qui le pratiquât, encore moins qui en connût l'excellence.* » *Gerard* EDELING, *Nicolas* et *Jacques* PITAU, *Pierre* VAN SCHUPPEN, *Corneille* VER-

1) Cette assertion, qui se trouve dans une requête imprimée de Melchior Tavernier, a été contestée par M. Huber. peut-être avec quelque vérité; en effet, on connoissoit déjà en France, Jean Duvet, surnommé *le maître à la Licorne*, graveur de Langres, qui grava probablement sur l'étain, sous le règne de Henri II, et Stéphanus, ou Étienne de Laulne, d'Orléans, qui grava de belles compositions à l'usage des damasquineurs : il se peut cependant qu'à l'époque à laquelle Gabriel Tavernier vint s'établir à Paris, il ne s'y trouva alors aucun graveur en taille-douce.

MEULEN, célèbres graveurs d'Anvers, s'établirent à Paris sous LOUIS XIV, et y restèrent toute leur vie, excepté le dernier, qui retourna dans sa ville natale.

« La belle et riche manufacture des Gobelins doit son origine à des artistes flamands, qui, attirés par les bienfaits du gouvernement, se fixèrent à Paris. L'art de faire des tapisseries fut exercé pendant plusieurs siècles dans les Pays-Bas : les villes d'Anvers, de Gand, de Bruxelles, de Bruges et d'Oudenarde, eurent des manufactures célèbres, qui travaillèrent pour tous les souverains et les riches particuliers de l'Europe. Le pape LÉON X (1) dépensa des sommes immenses à y faire exécuter des tapisseries sur les cartons de RAPHAEL et de *Jules* ROMAIN, dont plusieurs ont été portées en France (2).

« Lorsque nous considérons que les temples, les palais et les galeries de l'Europe sont remplis des chefs-d'œuvres de nos artistes, quand nous voyons que les tableaux de l'école flamande occupent une grande partie du Musée Napoléon, de la galerie du Sénat, de celles de Saint-Cloud, de Vienne, de Dresde, de Munich, de Sans-Souci et de St.-Pétersbourg, que les musées et les temples de la Belgique sont remplis des productions de nos maîtres, que des amateurs particuliers mettent le plus grand prix à en enrichir leurs cabinets; que la plus belle statue qui décore l'église de Saint-Pierre à Rome est l'ouvrage d'un Flamand (3); qu'un autre sculpteur flamand (4) fit toutes les statues et les ornemens qui décorent le somptueux hôtel-de-ville d'Amsterdam; que le mausolée de NEWTON à l'église de Westminster de Londres est l'ouvrage d'un troisième, et que plusieurs palais des rois et de princes souverains sont décorés des statues de nos maîtres, n'avons-nous pas alors plus de droit que le héros troyen à nous écrier :

Quæ regio in terris nostri non plena laboris!

Quel pays sur la terre n'est point rempli de nos travaux, des productions et de la gloire de nos artistes?

« Jeunes compatriotes qui venez achever vos études chez les grands maîtres qui font maintenant l'honneur de l'école française, qui venez

(1) *Quinquaginta etiam millia aureorum numùm impendisse ferebatur in aulea Belgica, ab intertexto auro nobilitateque artificum magnopere pretiosa.* Paulus Jovius, de Vita Leonis X; Florentiæ, 1551, page 100.

(2) On les a vues exposées dans la cour du Louvre, en l'an VII.

(3) La statue colossale de saint André, par François Duquesnoi.

(4) Artus Quellin.

étudier les chefs-d'œuvres de l'antiquité et ceux des grands peintres de toutes les nations réunis au Musée-Napoléon, conservez les belles parties qui caractérisent les productions de l'école flamande, la beauté du coloris, l'expression et la vraie imitation de la nature; empruntez de l'antiquité le choix idéal et la beauté des formes; que l'étude assidue de Raphaël vous apprenne la correction du dessin, la noblesse des idées, la beauté des caractères, et cette expression de sentiment répandue dans ses immortels ouvrages; apprenez de RUBENS la beauté du coloris et de la composition, la connoissance du clair-obscur, le feu et le mouvement que ce grand génie a répandus dans tous ses ouvrages; empruntez de chaque maître les parties dans lesquelles il a excellé; car le grand avantage de ce beau Muséum, dont il n'a jamais existé un pareil, est de pouvoir comparer ensemble les différentes écoles, et de pouvoir choisir dans les chefs-d'œuvres de tous les peintres de chaque école ce qu'ils ont fait de plus beau et de plus parfait. N'allez pas, en froids copistes, prendre ces belles parties, telles que vous les voyez, et les transporter servilement dans vos tableaux; mais apprenez à fondre et à vous approprier ces beautés, et à en faire un tout, qui en ressemblant à tout ce qu'il y a de plus beau, vous sera propre néanmoins et aura un degré de perfection inconnue.

« Il me tarde de remette au jeune vainqueur la médaille qui lui est destinée. *Ferdinand-Marie* DELVAUX, vous devez à votre père, ci-devant secrétaire au conseil souverain de Brabant, la bonne éducation que vous avez reçue, à votre grand-père *Laurent* DELVAUX, natif de Gand, sculpteur renommé, dont les travaux ornent nos temples et nos palais (1), l'exemple et le modèle, à votre illustre maître, M. *André* LENS, peintre distingué d'histoire, à Bruxelles, correspondant de l'Institut national, les leçons qui vous ont fait avancer dans la carrière des Arts; vous voyez à côté de vous deux compatriotes (2), qui comme vous ont obtenu le grand prix de peinture de l'Académie de Gand. Les artistes réunis à Gand au concours de cette année vous ont unanimement adjugé la palme,

(1) Tout le monde connoît l'Hercule qui est au pied du grand escalier de la ci-devant cour de Bruxelles; la belle chaire de vérité de l'église de Saint-Bavon, à Gand; le *Saint Livin* qui est au Muséum de la même ville, et le beau groupe des trois Vertus divines de la ci-devant abbaye de Villers.

(2) M. Augustin van Den Berghe, de Bruges, élève de l'Académie de cette ville et de M. Suvée, ci-devant professeur de dessin à l'école centrale de Beauvais, qui a obtenu le grand prix de peinture à Gand, l'an IV, et M. Joseph de Paelinck, élève de l'Académie de Gand et de M. David, qui a obtenu le même prix, l'an XII.

venez recevoir le prix de vos travaux et de vos succès, faites de nouveaux efforts pour recueillir de nouveaux lauriers, et songez que la gloire que vous acquerrez fera aussi la gloire de l'école à laquelle vous appartenez, et celle de notre ancienne patrie. »

Le procès-verbal de la séance, après avoir rapporté le discours de Van Hulthem, donne cette liste des artistes présents à la réunion :

« M. *Ferdinand-Marie* Delvaux, de Bruxelles, élève de l'Académie de cette ville et de M. André Lens, qui a obtenu le grand prix de peinture au concours de l'Académie de Gand de cette année.

« M. *César* van Loo, fils de *Charles* van Loo, premier peintre de Louis XV; descendant d'une famille originaire de la Flandre, peintre de paysages, très-distingué.

« *Les Artistes belges établis à Paris :*

« M. *Gérard* van Spaendonck, élève de l'Académie d'Anvers, membre de l'Institut national et de la Légion d'honneur, professeur d'iconographie au Muséum d'histoire naturelle, peintre de fleurs du premier ordre.

« M. Sauvage, de Tournai, élève de l'Académie d'Anvers et de Geerards, célèbre peintre de bas-reliefs de la même ville.

« Tout le monde connoît son talent pour les bas-reliefs imitant la pierre, le marbre ou le bronze, c'est le peintre le plus distingué en ce genre qui se trouve en France.

« M. Demarne, de Bruxelles, élève de l'Académie d'Anvers, établi depuis 30 ans à Paris, peintre de paysages.

« Tout le monde a vu dans les différentes expositions de Paris les charmantes productions de cet artiste, les paysages ornés de figures et d'animaux, les foires, les abreuvoirs, les scènes familières, les moissons et les vendanges.

« M. *Emmanuel* de Ghendt, de Saint-Nicolas, département de l'Escaut, élève d'Aliamet, graveur.

« Cet artiste, établi à Paris depuis 40 ans, a gravé un grand nombre d'estampes d'après les meilleurs dessinateurs, qui ornent les belles éditions, les ouvrages de goût et de luxe, tels que les Métamorphoses d'Ovide, la Bible de Marillier, l'histoire de Psyché, les deux collections d'estampes pour orner les éditions des œuvres de Voltaire, la grande édition de J. J. Rousseau, etc., etc.; c'est un de ceux qui se sont le plus distingués dans ce genre de gravure.

« M. *Corneille* van Spaendonck, élève de l'Académie de Malines et de

M. Herreyns, peintre très-distingué de fleurs et de fruits, dont les productions se trouvent dans les plus belles collections de tableaux.

« M. J. van Dael, élève de l'Académie d'Anvers, peintre de fleurs.

« Cet artiste s'est formé d'après ses propres études. Sa manière est grande et large; la pureté de son coloris, le groupement ingénieux de ses fleurs et de ses fruits, la beauté de ses accessoires, la fraîcheur et l'harmonie qui règnent dans toutes ses compositions, donnent à M. van Dael une place très-distinguée parmi les meilleurs peintres de fleurs. Il cultive dans son jardin les belles fleurs qui lui servent de modèle. Tout le monde connoît les beaux tableaux de cet artiste, qui se trouvent dans le cabinet de S. M. l'Impératrice à la Malmaison.

« M. *Bernard* Duvivier, de Bruges, élève de l'académie de cette ville et de M. Suvée, peintre d'histoire.

« Tous ceux qui aiment les arts connoissent les beaux dessins, les portraits et les tableaux de ce maître, surtout sa grande et belle composition de la Mort d'Hector, que l'on a vue à l'exposition de l'an XII, où toutes les beautés de l'art se trouvent réunies.

« M. *Pierre-Joseph* Redouté, né à Saint-Hubert, département de Sambre-et-Meuse, élève de l'Académie d'Anvers et de son père, peintre du Muséum national d'histoire naturelle, dessinateur de la Classe des sciences physiques et mathématiques de l'Institut national, membre de la Société d'histoire naturelle de Paris.

« M. Redouté a peint quelques tableaux de fleurs; mais depuis longtemps il s'est presque uniquement occupé aux beaux dessins coloriés de plantes sur vélin, que l'on voit à la bibliothèque du Muséum d'histoire naturelle, et à de grandes collections de toutes espèces de plantes, répandues dans les beaux ouvrages de l'Héritier, la *Flora Atlantica* de M. Desfontaines, dans *la Flore des Pyrénées* par M. Picot la Peirouse, *les Plantes grasses* décrites par M. Decandolle, *le Jardin de la Malmaison* de M. Ventenat, et le superbe ouvrage *des Liliacées*.

« Aucun artiste n'a représenté avec plus d'exactitude et de fidélité le port des plantes, les parties de la fructification et leur caractère botanique. M. Redouté est botaniste lui-même, il possède un bel herbier et une collection de graines. M. Ventenat a fait à son honneur le genre *Redutea*. Ses ouvrages sont de véritables chef-d'œuvres de l'art et de la science réunis.

« M. *Henri-Joseph* Redouté, né à Saint-Hubert, département de Sambre-et-Meuse, élève de l'Académie d'Anvers et de son frère, membre de l'Institut du Caire.

« Cet artiste a fait plusieurs dessins coloriés de reptiles et de poissons pour le Muséum d'histoire naturelle, il a suivi le général Bonaparte en Égypte, et y a dessiné les plantes et autres objets d'histoire naturelle, les têtes de momies, les vues, bas-reliefs et fragmens d'antiquité. Une partie de ses nombreux dessins exécutés avec beaucoup de soin et d'exactitude est déjà gravée; ils paroîtront dans la précieuse collection des Mémoires de l'Institut du Caire.

« M. *Joseph-François* Ducq, né à Ledeghem, département de la Lys, élève de l'Académie de Bruges et de M. Suvée, peintre d'histoire et de portrait.

« Tout le monde a vu avec intérêt les tableaux de cet artiste, représentant Scipion recevant les ambassadeurs d'Antiochus; Méléagre que l'on conjure de prendre les armes pour défendre son pays contre une irruption de l'ennemi; l'Amour chassant les mauvais songes; Vénus introduisant Pâris dans l'appartement d'Hélène à Sparte; Énée qui fait le récit de ses aventures à Didon : les deux premiers appartiennent à S. E. le ministre de la police; les deux derniers sont à Bruges dans le cabinet d'un riche particulier.

« M. *Balthazar* Solvyns, d'Anvers, élève de l'Académie de cette ville et de M. Vincent.

« M. Solvyns a demeuré pendant quinze ans au Bengale, il y a dessiné d'après nature les hommes et les femmes des différentes castes indiennes, leurs costumes, outils et instrumens; il a étudié avec soin les mœurs et usages de ces peuples, leur manière d'exister dans l'ordre civil et sous l'influence de leur religion. Il s'occupe dans ce moment à la rédaction d'un grand ouvrage sur cet objet, qui aura quatre volumes in-fol.; il grave lui-même tous les sujets d'après ses propres dessins : les estampes, au nombre de 252, seront imprimées en couleur avec soin, et répondront à la grandeur et à l'importance de l'ouvrage, qui ne peut que faire infiniment d'honneur à son auteur et au pays qui lui a donné naissance.

« M. *François* Kinson, de Bruges, élève de l'Académie de cette ville, peintre de portrait.

« On connoît un grand nombre de beaux portraits peints par cet artiste, parmi lesquels on distingue surtout ceux de S. M. le roi de Naples, du maréchal Bernadote, prince de Ponte-Corvo, de S. E. le ministre-directeur de l'administration de la guerre, celui de M. Simons, ainsi que celui de sa femme.

« M. de Meulemeester, de Bruges, élève de l'Académie de cette ville et

de M. Bervic, graveur, connu par plusieurs estampes qui annoncent beaucoup d'application et de talent.

« M. *Lambert-Antoine* CLAESSENS d'Anvers, élève de l'Académie de cette ville, graveur.

« On connoît de cet artiste plusieurs grandes et belles gravures qui lui font beaucoup d'honneur; telles sont celles de deux enfans d'après Teniers, la Patrouille de nuit d'après le grand tableau de Rembrant, qui est à l'hôtel-de-ville d'Amsterdam, plusieurs portraits d'après le même, la Bénédiction de Jacob d'après Koning, la Descente de croix d'après Rubens, etc., etc.

« M. *Louis* GERBO, de Bruges, élève de l'Académie de cette ville, peintre de décoration.

« *Les Jeunes Élèves actuellement à Paris :*

« M. *Joseph* DE PAELINCK, né à Oostacker, près de Gand, élève de l'Académie de cette ville et de M. David, peintre d'histoire.

« M. DE PAELINCK a remporté le grand prix de peinture de l'Académie de Gand, l'an XII. Le sujet de son tableau étoit le Jugement de Pâris. Il vient de faire un grand tableau pour l'église cathédrale de St.-Bavon, à Gand, représentant Sainte Colette, à qui le magistrat de Gand accorde la permission de bâtir un couvent.

« M. *Henri-Joseph* RUTXIEL, né à Lierneux, département de l'Ourte, élève de l'Académie de Liége et de M. Houdon, sculpteur.

« M. RUTXIEL a eu le second prix de sculpture au concours de l'an XII, et le prix d'expression fondé par le comte de Caylus, l'année passée; il a été admis, et concourt actuellement pour le grand prix de sculpture. Il a fait les bustes de M. de Grétry, de M. de Lalande, de M. et de Mme Maret, et plusieurs autres. Il est chargé de faire deux statues pour l'hôtel du grand chancelier de la Légion d'honneur.

« M. *Albert* GRÉGORIUS, de Bruges, élève de l'Académie de cette ville et de M. David, peintre d'histoire.

« M. GRÉGORIUS a été admis cette année au concours du grand prix de peinture; on a gravé plusieurs de ses dessins d'après les tableaux du Muséum.

M. *François* VAN DORNE, de Louvain, élève de son père et de M. David, peintre d'histoire.

« M. *Jean* CALOIGNE, de Bruges, élève de l'Académie de cette ville et de M. Chaudet, sculpteur.

« M. CALOIGNE a eu le prix de sculpture l'an X, à l'Académie de Gand,

et le second prix à Paris, au concours de l'année passée; il a été admis, et concourt actuellement pour le grand prix de sculpture.

« M. *J. B.* Bastiné, de Louvain, élève de l'Académie de cette ville et de M. David, peintre d'histoire. Il a concouru cette année pour le grand prix de peinture, à Gand.

« M. *Joseph* Brulois, de Bruges, élève de l'Académie de cette ville et de M. David, peintre d'histoire.

« M. *Tilleman-François* Suys, d'Ostende, élève de l'académie de Bruges et de M. Percier, architecte. »

A cette fête artistique assistaient encore d'autres personnes notables, parmi lesquelles M. van Praet, de Bruges, « conservateur-administrateur de la Bibliothèque impériale de Paris, » M. Bertini, « compositeur distingué, grand pianiste, qui pendant longtemps a donné des leçons de musique et de piano à Gand, » M. Augustin van den Berghe, de Bruges, « peintre d'histoire, ci-devant professeur à l'école centrale de Beauvais, » M. Henri de Potter, « amateur des arts, dont le frère, M. Louis de Potter, et deux beaux-frères, M. Surmont et M. van Sacheghem, » étaient directeurs de l'Académie de Gand, etc., etc.

LISTE DES CABINETS CURIEUX

EXISTANT EN EUROPE VERS 1649.

C'est le savant Pierre Borel qui a dressé cette liste et qui l'a imprimée dans son livre des *Antiquitez, raretez, plantes, mineraux et autres choses considérables de la ville et du comté de Castres d'Albigeois* (Castres, Arnaud Colomiez, 1649, in-8°). Pierre Borel avait formé à Castres un cabinet très-célèbre, et il était, par conséquent, en rapport continuel d'échange et de correspondance avec les principaux *curieux* de la France et de l'Europe; nous n'avons pas cru devoir retrancher dans ce *roolle*, comme l'auteur l'appelle, *rédigé par ordre alphabétique*, les collections exclusivement consacrées aux curiosités de la nature; on remarquera ainsi que les collections de cette espèce étaient plus nombreuses alors que les collections d'art proprement dit.

Avignon. Les cabinets de M. Testacy, de M. de S. Remé, de M. Ribere ou Ribeuc, médecin, de M. Henry le Beau, de M. Desanobis, du sieur Giles Barre, chirurgien italien, et de M. Gonis, advocat.

Angers. Le secrétaire de M. l'evesque d'Angers, celuy de M. Chaudet l'apotiquaire, de M. Ossan aumosnier de Mr d'Angers (qui est considérable principalement pour les médailles) et celuy de M. Menard, prestre seculier, ou il y a beaucoup de tableaux et livres rares.

Agen. M. Girardin, chanoine de l'église cathédrale, et celuy de l'abbé de Flamarens et du Port Saincte Marie.

Aix. M. Espagnery, conseiller, celuy de M. Perier, abbé de Guistres et conseiller, et celuy de M. Borilly duquel les principales raretez sont énoncées dans le *Mercure François*, parce qu'il fut visité par le Roy Louys XIII, en mémoire de quoy il luy donna le baudrier de son sacre.

Entre les rares choses qu'on void chez luy, il y a un Cyclope et une pierre qui pese 50 livres qui tomba du ciel et brusla longtemps la terre et les pierres de ses environs.

Arles. M. Agard, Me apotiquaire.

Anduse. M. Jean, Me apotiquaire, commence un cabinet de curiositez.

Anvers. Les sieurs Gaspar Gervatius (1), Jacobus Edelheer et François Gouban.

Alby. M. de Ludos, evesque d'Alby, a beaucoup de tableaux et livres très rares. Le sieur Estienne Trapas, chanoine de S. Salvy, a ramassé 300 tableaux exquis, 3,000 volumes la pluspart rares, beaucoup de manuscrits, tailles douces curieuses, coquillages, médailles, reliefs antiques, etc. M. Couplet, peintre de M. l'evesque d'Alby.

Auch, en Gascogne. M. Bedon.

Arserac, en Bretagne. M. le marquis d'Arserac.

Abbeville. M. de Launay.

Amsterdam. Le Magasin des Indes.

Autun. M. Thomas, chantre et chanoine en l'eglise de S. Lazare, curieux de médailles.

Basle. M. Iselem, et le cabinet de feu Felix Platerus, docte médecin.

Barcelone. Don Alphonso Perez, professeur en philosophie.

Bordeaux. Le cabinet de feu M. Trichet, advocat, celuy de M. le président Charron, pour les livres, celuy de M. le président Daffis, des Chartreux, et du sieur Maugrain, marchand.

Bruxelles. Otto Zulius, jésuite.

Blois. M. Morlières, Me orologeur. — Le jardin du Roy.

Besiers. M. le juge Garnier, M. de Cabrairoles, sieur de Villespassans, juge criminel, M. Rousset Prieur, et M. Petit, ingénieur.

Beaumont de Lomagne, en Gascogne. M. Falese, bourgeois.

Bergerac. M. Brun, Me apotiquaire.

Bologne. Le cabinet de feu Ulysses Aldrovandus, médecin.

Basas. M. Cosage, gentil-homme.

Chaunes. M. le duc de Chaunes.

Castelnaudarry. M. Pierre Jean Fabry, médecin chimiste.

Cahors. M. Dominici, M. Baudus, advocat, jadis conseiller au Présidial, M. Marselian, bourgeois.

(1) Ce Gaspar *Gervatius* d'Anvers est le célèbre philologue, Jan-Gaspar Gevaerts, né en 1593, qui fut un des amis intimes de Rubens. Il était en correspondance avec tous les hommes célèbres de son temps, notamment avec le savant Fabri de Peyresc, conseiller au parlement d'Aix, avec Jacques Dupuy, prieur de Saint-Sauveur et garde de la bibliothèque du roi. M. Émile Gachet a publié une partie de ces correspondances dans son livre intitulé : *Lettres inédites de P.-P. Rubens, publiées d'après ses autographes*, etc. (Bruxelles, 1840, in-8°) La National Gallery de Londres possède de Van Dyck un superbe portrait d'homme (n° 32), qui passe à tort pour être le portrait de Gevaerts. (*Note de la Rédaction.*)

Carcassonne. M. de Puechnautié, et M. Charmois, secrétaire de M. de Schonberg, qui a beaucoup de beaux tableaux originaux.

Castres. M. Me Pierre de Fabry, procureur général en la Chambre de l'Édict. M. Jean Alegre, advocat fort curieux de livres, cartes géographiques, miroirs, etc. Les curieux verront aussi dans Castres un excellent tableau du Titien sur le bois (appartenant à M. Me Paul de Juges, conseiller du Roy en la Chambre de Castres) qui représente une femme nue qui se peigne, et un eunuque qui lui présente un miroir. Et chez M. de la Gasquerie une espée fort large d'acier de Damas, gravée l'an 520 de Jésus-Christ, c'est-à-dire depuis 1529 ans, suivant cette inscription, qui se lit sur la lame en lettres anciennes dorées :

Nec vis Herculea me terruit unquam, dum Constantini magni firmarem imperium. Theogonias 520. Et au revers : *Vtrique nomen peperi et Alexandro magno, et maximo Cæsari.*

Sous cette inscription y a un escusson couronné party d'un eschiquier et d'une demie aigle. — Il y a aussi des inscriptions sur la poignée, mais elles sont modernes, y ayant esté mises lors que le sieur de la Gasquerie, à qui elle appartient, luy fit faire ladite poignée.

Chartres. M. le grand-archidiacre.

Clermont de Lodeve. M. d'Aussatieres, bourgeois.

Craco, capitale de Pologne. Nobilis Georgius Oslenisky.

Delfe (Delft), en Hollande. M. de la Rivière, ministre.

Sainct Denis. Le thrésor de S. Denis.

Dreux en Perche. M. Caillé, chanoine de l'église de S. Estienne qui est dans le chasteau.

Dijon. M. Figean, maistre des comptes, et M. Boyer, conseiller au Parlement, qui est curieux de livres rares.

Enckuisen, en Hollande. D. Paludamus, chirurgien.

Florence. La galerie du grand Duc.

Figeac. M. de Pradines, pour les venins et antidotes.

Genève. M. le baron de Seve. M. Petitot, médecin. M. Fromen, horologeur. M. de Hersy, bourgeois. M. Rival, orfevre. Legaré, orfevre. M. Rebour, bourgeois. Estienne Pelet, sculpteur et la Piemante dit Pournas.

Grenoble. M. Scarron, evesque de Grenoble et M. l'Aigneau.

Huesca, en Espagne. Dom Vincentio Jean de l'Astranosa segnor de Figuaruelas.

Leyden. Le Théatre anatomique.

Limoges. M. Croisié, curieux de plantes et fleurs rares, et M. Lafon, médecin.

Lisbonne, en Portugal. Le Magasin des Indes.

Lyon. M. de Lierges, lieutenant criminel. Braguete, opérateur italien. M. Pontus, bourgeois, M. Gras, médecin, M. le Beau, mathématicien, M. l'Advocat du Roy, et M. le Conservateur.

Londres, capitale de l'Angleterre. M. le duc de Bouckingam, Jean Tredesquin, à la maison des oiseaux.

Lavaur. M. l'evesque de Lavaur.

En Lithuanie. Le duc de Ratzivil.

Montpellier. Le cabinet de feu M. François de Ranchin, chancelier de l'Université, et celuy de feu Laurens Catelan, apotiquaire, le premier pour les antiquitez, et le second pour les choses naturelles, le cabinet de feu M. de Teillan, conseiller, pour les médailles et les statues, celuy des Jésuites, celuy de M. Gardel, notaire, pour les médailles, etc., et celuy de M. Maigret, bourgeois, pour les médailles, poissons et coquillages et le Jardin du Roy.

Marseille. M. Cormier, advocat, et M. Vias, bourgeois.

Montauban. M. Thomas, pour les livres, et M. Pierre de Jehan, pour les raretez et plantes.

Mantoue. Le duc de Mantoue.

Mont Marsan, en Gasgogne. M. Dulamont, maistre chirurgien.

Mende. M. de la Grange, gentil-homme.

Moissac. M. Jean Chambert, chanoine de S. Pierre.

Naples. M. Ferrante, imperato médecin.

Narbonne. M. Graindorge, médecin, qui a acheté celuy de feu M. Léonard, advocat, M. le baron de Fabresat qui a acheté celuy de M. Garrigues. Madame de Sorgues. Le tableau de Lazare (1) qui est dans une église.

Nantes. M. Guillemin, maistre apotiquaire.

Nuremberg. Hansin off. Patritius.

Nismes. Le cabinet de feu M. Paladan, M. Calniere, M. Tournier, M. Cassagne, conseiller au Présidial, qui a celuy de feu Charles Cassagne, médecin; M. Guiranaussi, conseiller, il y a aussi un amphithéatre à Nismes et autres antiquitez.

Nancy. M. Rignol, bourgeois, curieux des miroirs et perspectives.

(1) C'est le grand et magnifique tableau de Sebastiano del Piombo, peint d'après les dessins de Michel-Ange, et en concurrence avec la *Transfiguration* de Raphaël. Il resta, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, dans la cathédrale de Narbonne, fut acheté par le duc d'Orléans et passa avec toute sa galerie en Angleterre. Il est aujourd'hui à la National Gallery de Londres. (*Note de la Rédaction.*)

Ochsford (Oxford). Le Cabinet public.

Orléans. M. Tardif, chanoine de Sainte Croix.

Pau en Béarn. M. de Lussan, médecin.

Paris. Le Cabinet du Roy, celuy de M. le duc d'Orléans, la salle les Antiques, celuy de M. Gau pour les antiquitez, celuy de M. de la Brillere et du sieur Gabarry pour la peinture, celuy de feu M. du Moustier, de M. Pétau, conseiller; de feu M. Pré de Segle, de M. Robin, chirurgien; et de M. Conard pour les coquilles et les fleurs; des trois messieurs de Morin, de M. du Val, médecin; de M. Bachelier pour les plantes, de M. Nicolai pour les papillons, de l'abbé de Sainct Ambroise, de M. Nodin, chirurgien; de M. Pescher, de M. Nodin, apotiquaire; de Loiselier Magnin, de Tribou, du petit patissier vis-à-vis de S. Germain, de l'abbé Lumagne pour la peinture, de M. Henry, brodeur et valet de chambre du Roy, de M. Mousseau, président au grenier à sel; de M. de Liancourt pour la peinture; de maistre Estienne, sculpteur genevois logé au faubourg Sainct Germain; de M. de Villiers, marchand de la rue S. Denis; de M. de Bretonvilliers et de M. Feydeau, chanoine de N. Dame.

Pesenas. M. Bourrier, médecin.

S. Privas près de Nismes. Le cabinet et machines, de feu M. de S. Privas.

Poitiers. M. Constant, maistre apotiquaire, curieux des plantes.

Plermel en Bretagne. Le lieutenant du Roy.

Pise. Le Magasin de la Ville ou il y a un tronc de Xilaloë pesant cent livres.

Pamiers. M. de Claverie, advocat, curieux des fleurs rares.

Rome. Le Vatican, le cabinet de la marquise Justiniano, de Franc. Angelanus et du prince à Ludouisio.

Rhodez. M. l'evesque de Rhodez et M. Veiriere, lieutenant criminel, curieux de livres.

La Rochelle. M. Flanc, ministre; M. Hamelot, médecin; et madame Moriceau, curieuse de coquillages.

Rouillac. M. le marquis de Rouillac, curieux de papillons.

Saumur. M. Liger, maistre apotiquaire; M. le Clerc, et M. d'Huisseau ministre.

Sarragousse. L'illustre sieur Dom Francisco Ximenes de Urreca, chatelain du Roy d'Espagne et cronologique d'Aragon.

Seles en Berry. M. de Bethune.

Sorese près de Castres. M. Bonery, camerier de Sorese.

Savinhac, en Rouergue. Madame de Savinhac.

S. Brieuc, en Bretagne. M. de Beauchamp.

Sgnegnien, en Pologne. M. l'arch. Desgnegnien.

Tours. M. Aubin, M. Girard, escuyer; M. de Viliers., conseiller au Présidial, curieux de plantes et de fleurs; et M. Buysard, bourgeois.

Troyes en Champagne. M. Bonhomme, chanoine.

Tolose. M. Me N. de Puimissòn, conseiller, curieux de médailles et tableaux. Le cabinet de François Filhol, hebdomadier de l'église Sainct Estienne. M. Clemens, chanoine de St. Estienne, curieux des fleurs; M. Catel, official; M. Pancy, conseiller; M. de L. Ipoly, pour les esmaux anciens. M. Roc. Le cabinet de feu Domairon, cordelier. La bibliothèque enchaisnée des Cordeliers. M. de la Bourgade, chanoine. M. Dirat, sacristain de S. Estienne. M. Charles Pradié. M. Boutonnier. M. de Frésals, conseiller clerc. M. du May, M. de la Combe, audiencier à la grand Chambre et M. Nicolas Choisy, marchand.

Targos, en Catalogne. L'hermite de Targos.

Venise. Il Venermino. Le Thrésor de S. Marc.

Verone. M. Pena, Me apotiquaire. Calceolarius, aussi apotiquaire.

Valence en Espagne. M. Ribaldo, peintre.

Vannes en Bretagne. Le baron du vieux Chastel.

Villefranche de Rouergue. M. Durand, curieux de médailles.

Xaintes. M. Samuel Veiret, Me apotiquaire, et M. Ruvion.

Pierre Borel, en citant les cabinets curieux qu'il y avait alors à Castres, n'a pas même nommé le sien; mais il répare bien son omission, à la suite de cette nomenclature, car il publie un inventaire très-détaillé de son cabinet, dans lequel l'histoire naturelle occupait plus de place que les antiquités et les beaux-arts. On peut juger, d'après cet inventaire, que la collection du savant médecin Pierre Borel était plus considérable et plus précieuse que la plupart de celles des amateurs de son temps. Quel que soit l'intérêt que présente l'aperçu général de ce cabinet, nous allons en extraire seulement ce qui se rattache plus particulièrement aux arts et à l'archéologie.

Des antiquitez.

Une urne grande et une moyenne de terre; une petite de verre. Des couvercles et autres pièces de petites urnes de terre sigillée, avec des inscriptions et des os qui estoient dans les urnes. Un vase ancien de sacrifices, qui est de marbre grisastre, fait en forme d'hydre. Une lampe sepulcrale des anciens. De la mesche inextinguible ou bien incombusti-

ble, avec lequel on separoit les cendres des morts de celles du bois, et duquel on faisoit du linge qui se lavoit dans le feu. Deux lacrymoirs antiques differents. Un Dieu penates. Un petit Dieu des Égyptiens fort antique. Une belle statue très antique du Dieu Mercure, ayant des aisles au bonnet et tenant une bourse ou teste de quelque animal. Un vase ancien, ou urne de bronze ou metal de Corinthe, resonnant comme une cloche si on le frappe, avec des inscriptions inconnues alentour, incrustées d'argent. Un excellent relief ancien, de bronze, representant la chasse du taureau. Autre sur l'ivoire, representant le siege d'une ville. Un caillou fort dure escrit en bosse antique et tiré d'un sepulchre. Du pavé à la mosaïque du temple de Diane. Les pierres blanche et noire dont on jettoit le sort anciennement. Divers livres, manuscrits (du temps qu'on ne scavoit imprimer), et entre autres une Bible en parchemin. Grande quantité de medaillons et medailles antiques, d'argent, de bronze et de plomb, romaines, grecques, gotiques et hebraiques, toutes dans leurs armoires et chasses. De medailles ou figures sur l'esmail et la nacre. Beaucoup de monnoyes de diverses nations. Beaucoup de graveures antiques, toutes dans leurs estuis ; 450 rares tailles douces tant antiques que modernes des meilleurs autheurs, comme Michel Ange, Raphael, Lucas et Albert, mises dans un fort grand livre. Des flèches antiques. Des cottes de maille, lances, boucliers, chaussetrapes, flasques de corne de buffle, masses d'armes ayans de petits moulins dans le manche, et autres armes du temps passé.

Choses artificielles.

Deux chefs d'œuvres de tournerie ; l'un de douze gobelets, espais seulement comme du papier, l'autre est de tous les ustensiles d'une maison dans une boete. Un panier très bien eslabouré, fait avec un os de cerise. Un cueiller de la Chine, et du papier, toile et cartes, le tout de soye, du mesme pays. Une coupe de bois de lierre, qui separe le vin de l'eau. Une riche et grande tasse de porcelaine très fine. De beaux ouvrages de decoupure sur du parchemin et papier. Un livre rare, qui feuilleté par six diverses fois se trouvent tousjours divers, faisant tantost tous les feuillets blancs, tantost noirs, puis escripts, puis peints et enfin remplis de cartables, et puis de musique. La clef d'Archimede. Un fort beau chasteau de carton peint. Une porte s'ouvrant de tous costez et une autre invention dependant de celle-là. Une pierre qui fournit d'ancre pour un grand nombre d'années. Un papier sur lequel ayant escript on le peut effacer et

y rescrire toute sa vie avec de l'ancre sans l'user. Deux eaux très-claires qui meslées produisent de l'ancre en un clin d'œil. Un rare et beau coffret d'ivoire percé à jour et cloué d'argent et un autre fort bien travaillé. Un miroir concave d'acier qui brusle le bois, fond le plomb au soleil, renverse les objets, porte fort loin la lumière et fait le visage très gros. Un miroir convexe, dans lequel on se void tout debout et y voit tout ce qui est dans le cabinet. Un miroir tout rond comme une boule. Un petit miroir ardent et qui grossit les objets. Un miroir cylindrique d'acier, allongeant fort le visage et plusieurs perspectives qui s'y rapportent.

De lunettes à la puce ou microscope qui grossissent fort les objets. De lunettes de multiplication et pour approcher les objets. Un triangle de verre pour voir l'arc-en-ciel.

Deux statues d'albastre et une de cire, fort bien faite, qui crie et remue les yeux. Une boussole. Du mercure fixe en pierre qui engloutit l'argent vif qu'on lui présente. Un arc de sauvages et la flesche. Un plat d'escorce de cocos. Un gobelet de la Chine, de certain jonc très-artistement agencé et verni dedans de couleur d'or. Deux choses liquides et froides qui meslées excitent en un instant une fort grande chaleur. De l'or potable. De l'escriture et papier de la Chine et Armenie. Des paniers de fruits très-bien imitez des naturels, tant en verre qu'autres matières. Un thermomètre. Plusieurs autres sortes d'instruments de musique, comme un lut d'ivoire, une harpe, etc. Diverse poterie d'Italie rare en forme de bassins, plats, pignes, coqs, dauphins et vase. Un très beau plat de fayence où est representée l'histoire d'Andromede. Un vase de Cassidoine. Une boule jaspe fort grosse. Deux figures en taille douce à trois faces où on void trois choses diverses en un mesme portraict selon qu'on se situe.

Autre representant un archer qui vous vise droit de quelque costé qu'on se mette. Autre où on void quatre hommes, bien qu'il n'y en aye que deux. Deux globes, qui ont quatre pans ou environ, de Damiette, et deux autres très petits. Deux grosses boules de verre jaspé. Un chenet qui s'ouvre par lettres et autres telles inventions gentiles. Un verre qui s'alonge. Une perspective dans un coffret. Plusieurs raretez sur le verre et autres matières.

La poudre de sympathie. Un jeu de quilles, qui avec la boule et la boite, ne pese qu'un grain de bled, et un jeu d'echecs ne pesant que trois grains. Quatre liqueurs en une fiole, representant les quatre elemens, qui sont distinctement separées.

Cinquante portraits à l'huile, excellens, grands, ou petits, desquels il y en a quatre de fort grands, douze de Rome, et les autres de Flandres

et Paris, et un excellent original ancien sur le cuivre, à sçavoir un petit *Ecce homo*.

Seize autres petits tableaux de miniature. Vingt grands de destrempe. Deux de marbre en bosse et deux sur le velin, couverts de talc et garnis debene. Il y en a sur la toile, cuivre et bois, et sont tous cornichez ; leurs representations sont des histoires, nuditez, hommes illustres, fruitages, paysages, etc.

Un fromage et un pain et trois plats de carton verni qui sont très bien travaillez. Un cabinet d'essences et autres choses chimiques. Une poudre faisant changer l'eau comme en ancre. Une poudre qui change l'eau en vin. Une saliere antique de esmaillé, de l'ouvrage des Penicaux. Les douze Cesars, aussi de cuivre esmaillé. Toutes les choses susdites sont rangées en huict ceintures environnans la chambre, à sçavoir six aux parois qui sont toutes pleines de portraits, une sur deux rangs de livres au nombre de cinq cens volumes, parmy lesquels il y en a de fort curieux, et une dans six cens armoires pleins de raretez.

Il y a en outre beaucoup de manuscrits en tous arts et sciences. Des belles cartes géographiques, et quantité de pièces de demy relief en plomb, estain, plastre, souffre, bronze et cire.

CHÂSSE DE SAINTE GENEVIÈVE.

(SUITE ET FIN) (1).

Premier Ange.

261e *art.* Sur ledit dosme, entre l'image de Sainte Geneuiefue et les deux Miracles, quatre Anges de front ; à l'un d'iceux sont quatre perles, à vingt-cinq sols pièce, valent. . . . . 5 *l.*

262e *art.* Au dessous, il y a un pendant d'agatte taillé et esmaillé où est une grande Notre Dame de Lorette et une perle au bout, du prix de dix escus, cy. . . . . 30 *l.*

263e *art.* Aux deux costés sont deux chatons d'argent d'une pierre verte et d'un grenat taillé en facette, toutes les deux valent quatre escus, cy. 12 *l.*

Second Ange.

264e *art.* L'autre Ange, à quatre perles à vingt sols pièce . . 4 *l.*

265e *art.* Au dessus, il y a une grande agatte d'un crucifix au pied de la croix, une Magdelaine garnie d'or et esmaillée, de dix escus, cy . 30 *l.*

266e *art.* Et au bout est une perle d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

267e *art.* Aux deux costés sont deux chatons d'argent d'une pierre verte et d'un grenat taillé à facette, tous les deux valent quatre escus. 12 *l.*

Troisième Ange.

268e *art.* A l'autre Ange, il y a une teste d'agatte qui est de relief representant la figure de Saint Jacques le Majeur en un chaton d'argent de dix escus, cy. . . . . 30 *l.*

269e *art.* Au dessous sont cinq perles, à vingt sols pièce, cy. . 5 *l.*

270e *art.* Aux deux costés sont deux chatons d'argent où sont deux grenats taillés et à facette, de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

271e *art.* Au dessus de la teste, il y a une pierre rouge qui est à une griffe d'argent, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

Quatrième Ange.

272e *art.* Au dernier Ange sont cinq perles à vingt-cinq sols pièce, valent. . . . . 6 *l.* 5 *s.*

(1) Voir la livraison d'octobre 1857, p. 51 de ce VIe volume.

273e *art.* Au dessous est un chaton d'argent d'une teste d'agatte de relief, de huit escus, cy . . . . . 24 *l.*

274e *art.* A un des costés, il y a une amatiste en argent, du prix de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

275e *art.* A l'autre costé est un doublet en argent, d'un escu et demy, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

276e *art.* Au dessus de la tête, il y a un chaton d'argent d'une topaze, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

277e *art.* Aux costés desdits Anges sont quatre Anges qui sont de costé, à l'un desquels sont trois perles, à vingt sols pièce, valent. . . 3 *l.*

278e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'argent d'une amatiste taillé à facette, d'un escu et demy, cy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

279e *art.* A costé est un camayeu de calcidoine d'une figure à demi corps escorché garny d'argent, du prix de trois escus, valent . . 9 *l.*

280e *art.* A l'autre Ange sont quatre perles à seize sols pièce. 3 *l.* 4 *s.*

281e *art.* Au dessous il y a une teste en camayeu d'agatte d'un Christ garni d'argent, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

282e *art.* A costé est un chaton d'argent d'un grenat en table, du prix d'un escu et demy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

283e *art.* A l'autre Ange sont trois perles à vingt-cinq sols, cy 3 *l.* 15 *s.*

284e *art.* Au dessous est une grande cornaline grauée de deux figures garnies d'argent, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

285e *art.* A costé il y a un chaton d'argent, d'une pierre blanche, de quarante sols, cy . . . . . 2 *l.*

286e *art.* A l'autre Ange sont trois perles à vingt sols, cy . . 3 *l.*

287e *art.* Au dessous est une grande cornaline grauée de deux figures, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

288e *art.* A costé il y a un chaton d'argent, d'une pierre blanche, de quarante sols, cy . . . . . 2 *l.*

289e *art.* A chacun des douze apostres sont deux arches ou diadesmes besongne de fil dont il y en a six grands et six petits où sont apliqués huit pierres, tant grenats que perles, qu'esmeraudes, que turquoises, qu'amatistes, agattes graués, camayeux, cornalines et autres pierres de trois escus l'un portant l'autre des dites six grandes arcades ; le tout faisant la somme de vingt quatre escus, cy. . . . . 72 *l.*

290e *art.* Et les six petits sont deux pierres à chacune des dites de dix sols ; l'un portant l'autre valent deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

291e *art.* Sur le dosme à chacun des trois fleurons où sont les figures, sont quatre arcades chacun fleuron, besongne de fil où sont apliqués neuf pierres tout comme cy dessus de cinq escus pièce, le fort portant le foible, les dites arcades sont au nombre de douze et font quarante cinq escus, cy. . . . . 135 *l.*

Saint Paul.

292e *art.* A l'autre costé et dernier auquel sont six apostres dont Saint Paul est la première image, sur les bords de son habit sont dix perles à trente sols pièce, l'un portant l'autre, cy . . . . . 15 *l.*

293e *art.* Sur son estomac est une grande croix de cristal garnie d'or par les bouts et un crucifix élevé garni d'or et emaillé de plusieurs couleurs, une perle pendante au bout, de dix escus, cy. . . . 30 *l.*

294e *art.* Dessus aux deux costés d'icelles sont deux chatons de rubis garnis d'or, de cinq escus pièce, valent. . . . . 30 *l.*

295e *art.* A la main droite est un gros anneau d'or d'un grenat, de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

296e *art.* A l'autre main, il y a un anneau d'or d'une esmeraude de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

297e *art.* A ladite main est un anneau d'or d'une rose de diamants d'Alençon, de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

298e *art.* Au dessous, il y a un anneau d'or d'une petite agatte grauée, d'un escu et demy, cy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

299e *art.* Sur les deux manches sont deux pièces d'or besongne de fil, deux escus pièce, valent cy . . . . . 12 *l.*

300e *art.* Au dessous de ladite croix, il y a un chaton d'or en cœur d'une grande jacinte taillée, de dix escus, cy . . . . . 30 *l.*

301e *art.* Aux deux costés sont deux chatons d'argent doré, l'un portant l'autre d'une turquoise, de deux escus, valent . . . . 6 *l.*

302e *art.* Au dessous est un chaton d'argent doré d'un rubis et quatre perles alentour, d'un escu et demy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

303e *art.* A costé il y a un chaton d'argent d'un saphir en table, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

304e *art.* A l'autre costé est un chaton d'argent doré d'un camayeu d'agatte, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

305e *art.* Un autre chaton à costé d'un doublet de jacintes auec des nacres de perles, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

306e *art.* Au pied de ladite image, il y a un camayeu de porcelaine où est la figure de la conuersion de Saint Paul, garni d'or, de neuf escus, cy. . . . . 27 *l.*

307e *art.* Aux deux costés de ladite image, sur le fond, sont quatre chatons d'une topaze, d'un cœur de jacintes d'un doublet d'amatiste et d'une agatte, du prix de six escus et demy. . . . . 19 *l.* 10 *s.*

Saint Jacques le Majeur.

308e *art.* Saint Jacques le Majeur est ensuiuant sur lequel sont quinze perles à vingt sols pièce, cy . . . . . 15 *l.*

309e *art.* Sur son estomac, il y a une croix d'argent doré, du prix d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

310e *art.* Aux deux costés sont deux boutons d'or où sont deux rubis d'Inde, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

311e *art.* Au dessous, il y a une enseigne d'or, besongne de fil où est enchassé un camayeu d'agatte, deux esmeraudes, deux grenats, quatre perles, de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

312e *art.* A la main droite qui tient son bourdon est un anneau d'or esmaillé de noir où est une grande esmeraude de vingt escus, valent, cy. . . . . 60 *l.*

313e *art.* Sur la manche, il y a un chaton d'argent doré d'un grand grenat taillé à facette, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

314e *art.* A l'autre main qui tient son liure est sur le dit liure un chaton d'or d'une topaze de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

315e *art.* Au dessus, il y a un perido garny d'or d'un escu, cy. 3 *l.*

316e *art.* A l'autre costé est un chaton d'argent doré d'une amatiste, de deux escus . . . . . 6 *l.*

317e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'argent doré d'un cerdoine d'agatte gravé, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

318e *art.* A costé est une pièce d'or emaillé en façon de bouton, où est enchassé de la nacre de perle, du prix de deux escus et demy. 7 *l.* 10 *s.*

319e *art.* A costé, il y a un pendant d'agatte graué garny, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

320e *art.* Au dessous est un chaton d'argent doré d'une esmeraude en table, du prix de deux escus, valent, cy . . . . . 6 *l.*

321e *art.* A costé il y a un chaton d'argent d'une cornaline d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

322e *art.* Au dessous sont trois boutons d'or où sont des rubis d'Inde, de quatre escus et demi les trois, valent . . . . . 13 *l.* 10 *s.*

323e *art.* Aux pieds de la dite image, il y a un grand lapis graué d'un crucifiement de quatre escus . . . . . 12 *l.*

324e *art.* Aux deux costés de la dite image, sur le fond, sont quatre chatons d'argent doré, l'un d'un camayeu d'agatte, l'autre d'une cornaline taillé à facette, l'autre d'une jaspe noir grand, l'autre d'un agatte grauée, de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

325e *art.* Au bourdon il y a un pendant de topaze blanche garni d'or, d'un escu et demy, cy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

Saint Jacques le Mineur.

326e *art.* Saint Jacques le Mineur suit; sur les bords de ses habits sont dix sept perles à vingt sols pièce, valent. . . . . 17 *l.*

327e *art.* Sur son estomac, il y a un chaton d'argent de pierre blanche de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

328e *art.* A sa main droite est un anneau d'or esmaillé où est un cabochon de rubis balet de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

329e *art.* Au dessous de la manche, il y a un plat de cornaline garni d'argent et dedans est un chef de Saint Jean d'or emaillé, de deux escus et demi, valent . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

330e *art.* A l'autre main est un anneau d'or emaillé de blanc où est une esmeraude de la vieille roche, de dix escus . . . . . 30 *l.*

331e *art.* Au dessous de la manche, il y a une piece d'or emaillée de plusieurs couleurs à la quelle il y a une pierre qui tient, du prix de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

332e *art.* Au dessous est une croix de cristal garni d'or, du prix de trois escus, valent . . . . . 9 *l.*

333e *art.* A costé, il y a un chaton de cornaline garni d'or, d'un escu et demy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

334e *art.* Au dessous est une enseigne d'or émaillé de plusieurs couleurs, où est une grande agatte grauée, de six escus, cy . . . 18 *l.*

335e *art.* A costé, il y a un lapis garni d'or, d'un escu et demy, cy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

336e *art.* Plus deux boutons d'or d'Inde auec des rubis, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

337e *art.* A ses pieds est un grand jaspe où est graué un crucifiement garni d'argent, de quatre escus, valent . . . . . 12 *l.*

338e *art.* Aux deux costés de la dite image sur le fond, sont quatre chatons d'argent doré, où sont un perido, à l'autre une amatiste, une topaze et une esmeraude grauée, de six escus. . . . . 18 *l.*

Saint Simon.

339e *art.* Saint Simon suit; sur les bords de ses habits sont six perles de trente sols pièce, valent, cy . . . . . 9 *l.*

340e *art.* A sa main droite, il y a un anneau d'or emaillé, rehaussé de plusieurs couleurs où est une amatiste blanche, de dix escus, cy. 30 *l.*

341e *art.* Aux deux espaules sont un jaspe et un lapis garni d'or, de deux escus et demi, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

342e *art.* Sur sa manche, il y a une pièce d'or a perle du prix d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

343e *art.* A son bras est un anneau d'or émaillé où sont quatre rubis de trois escus, valent . . . . . 9 *l.*

344e *art.* Au dessous, il y a un chaton doré où est une jacinte, d'un escu et demy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

345e *art.* Au dessous est une topaze en pendant garni d'or, d'un escu et demy, cy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

346e *art.* A costé, il y a sur l'autre bras une pièce d'or à perles, d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

347e *art.* Sur le dit bras est un anneau d'or où est un saphir de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

348e *art.* Au dessous, il y a un pendant d'agatte, graué et garni d'or, de trois escus et demy, cy. . . . . 10 *l.* 10 *s.*

349e *art.* Au dessous est un chaton d'argent doré d'une pierre verte d'un escu et demy, cy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

350e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent doré où est un rubis d'un escu et demi . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

351e *art.* Au dessous est un pendant d'agatte garni d'or emaillé, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

352e *art.* Au pied, il y a un grand lapis garni d'argent doré, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

353e *art.* Sur le bord de la robe de la dite image sont cinq pièces d'or émaillées de noir en façon de fleurs et une perle au mitan de la dite pièce de cinquante sols pièce et font ensemble quatre escus dix sols, cy . . . . . 12 *l.* 10 *s.*

354e *art.* Aux deux costés de ladite image, sur le fond, sont quatre chatons d'argent doré où est une agatte, une amatiste, une pierre verte, qui représente une esmeraude, et une pierre bleue, qui représente un saphir, de cinq escus, cy. . . . . 15 *l.*

Saint Barthelemy.

355e *art.* Saint Barthelemy suit ; sur ses habits sont vingt perles, à dix huit sols pièce, cy. . . . . 18 *l.*

356e *art.* A son estomac, il y a un chaton d'or où est une grande jacinte de dix escus, cy . . . . . 30 *l.*

357e *art.* Sur ses espaules sont deux chatons d'argent doré où sont deux amatistes de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

358e *art.* Au cousteau, il y a un anneau d'or en cœur, où est un cœur de diamant et a lentour neuf rubis de trois escus, cy . . . 9 *l.*

359e *art.* Sur le bras qui tient le cousteau est une piece d'or à perles d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

360e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent, où est une topaze de deux escus et demy, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

361e *art.* A l'autre main qui tient le liure, sur le dit liure sont deux chatons d'or où est un rubis de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

362e *art.* L'autre est une esmeraude de cinq escus, cy . . . . 15 *l.*

363e *art.* Sur sa main est un anneau d'or où est une opalle du prix de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

364e *art.* Au bras, il y a un anneau d'or emaillé où est enchassé un cabochon de rubis de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

365e *art.* Au dessus, à la manche, est une pièce d'or emaillée de plusieurs couleurs où est un camayeu d'agatte du prix de trois escus, valent cy . . . . . 9 *l.*

366e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'une turquoise de quarante sols, cy . . . . . 2 *l.*

367e *art.* A costé est un chaton d'argent doré d'un grenat taillé à facette, de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

368e *art.* Au dessous, il y a un pendant d'agatte garni d'or, du prix de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

369e *art.* Au dessous est un chaton d'argent doré où est une pierre verte d'un escu vingt sols tournois, cy. . . . . 4 *l.*

370e *art.* A costé, il y a une agatte grauée garnie d'or, de deux escus et demi . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

371e *art.* A l'autre costé est un chaton d'argent doré en façon d'une fleur où est une amatiste de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

372e *art.* Au pied de la dite image, il y a un grand lapis d'un crucifixment graué garni d'argent, de deux escus et demy, cy . . 7 *l.* 10 *s.*

373e *art.* Aux deux costés sont des nacres de perles du prix d'un escu et demy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

374e *art.* Sur son costé est un chef de Saint Jean d'or, de cinquante sols, cy . . . . . 2 *l.* 10 *s.*

375e *art.* Plus est une chemise de chartres d'argent dorée de quarante sols, cy . . . . . 2 *l.*

376e *art.* Aux deux costés de la dite image, sur le fond, sont quatre chatons d'argent doré d'une cornaline d'un lapis d'une pierre bleue et d'un lapis; le tout de quatre escus et demy, cy . . . . . 13 *l.* 10 *s.*

Saint Philippe.

377e *art.* Saint Philippe et dernier des apostres suit; sur ses habits sont dix perles à trente sols pièce, valent . . . . . 15 *l.*

378e *art.* Sur son estomac est un chaton d'argent doré d'une amatiste taillée à facette, de deux escus et demi, valent, cy . . . . 7 *l.* 10 *s.*

379e *art.* Sur ses deux espaules sont deux chatons d'argent doré d'une blanche et une aigle marine, d'un escu et vingt sols, cy. . . . 4 *l.*

380e *art.* Au dessus est une nacre de perles d'un escu . . . 3 *l.*

381e *art.* A sa main droite sont deux anneaux d'or où est enchassée une table de rubis de six escus, valent . . . . . 18 *l.*

382e *art.* A l'autre est une esmeraude de trois escus, cy . . 9 *l.*

383e *art.* A sa manche est un bouton d'or emaillé, non prisé.

384e *art.* A l'autre main, il tient un anneau d'or d'un saphir blanc de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

385e *art.* A sa manche, il y a un chaton d'argent doré d'un escu. 3 *l.*

386e *art.* Plus un lapis garni de trente sols . . . . . 1 *l.* 10 *s.*

387e *art.* Au dessous est un pendant d'une Sainte Marguerite d'or émaillé, un jaspe qui fait le fond, de deux escus. . . . . 6 *l.*

388e *art.* A costé est un camayeu d'agatte garni d'or, du prix de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

389e *art.* A costé, il y a un chaton d'argent doré où est un grenat de trois escus, valent cy . . . . . 9 *l.*

390e *art.* Au dessous est une pierre verte enchassée, d'un escu et demy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

391e *art.* Sur l'ecriteau, il y a une cornaline grauée, garnie d'or du prix de quatre escus . . . . . 12 *l.*

392e *art.* Au dessous est une agatte grauée garnie d'or de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

393e *art.* Au dessous il y a un lapis garni d'or d'un escu, cy . 3 *l.*

394e *art.* A l'autre costé est un pendant d'agatte grauée, garni d'or, de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

395e *art.* Au dessous il y a un lapis garni d'or, d'un escu, cy . 3 *l.*

396e *art.* Aux pieds de ladite image est un jaspe graué d'une Sainte Catherine garnie d'argent doré, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

397e *art.* Sur les bords de sa robe sont sept boutons d'or de rubis d'Inde, de sept escus, cy . . . . . 21 *l.*

398e *art.* Aux deux costés de la dite image, sur le fond, sont quatre chatons d'argent doré, d'une agatte, d'une autre grauée et d'un grenat; les quatre de cinq escus et demi . . . . . 16 *l.* 10 *s.*

399e *art.* Il y a six arcades grandes qui sont sur les testes des apostres qui seruent de diadesmes où il y a huit pierres à chacune, tant perles, qu'agattes, cornalines, amatistes, jacintes, grenats, turquoises et autres pierres de chacune arcade; trois escus piece, valent . . 54 *l.*

400e *art.* Plus six petites arcades à chacune desquelles sont deux pierres de dix sols, cy . . . . . 3 *l.*

Troisième Miracle.

401e *art.* Sur le dosme et dernier costé sont trois fleurons; à celui du milieu où est le miracle où madame Sainte Geneuiefue guarit un demoniaque.

402e *art.* Sur sa robbe sont vingt huit perles à trente sols pièce, valent ensemble quatorze escus, cy . . . . . 42 *l.*

403e A son diadesme sont trente neuf petites perles à deux sols pièce, valent ensemble . . . . . 3 *l.* 18 *s.*

404e *art.* Sur le fond de l'image, il y a une table de diamants de dix escus, cy . . . . . 30 *l.*

405e *art.* Sur le bras droit est un anneau d'une rose de six diamants espoix et une turquoise au milieu, de cent escus, cy . . . . 300 *l.*

406e *art.* A costé, sur ledit bras, il y a un anneau d'une opalle, sur les anses dudit anneau deux esmeraudes de dix escus, cy . . . . 30 *l.*

407e *art.* A l'autre bras est un anneau d'une opalle du prix de six escus . . . . . 18 *l.*

408e *art.* A sa ceinture, il y a un anneau d'un saphir blanc de six escus, valent cy. . . . . 18 *l.*

409e *art.* A costé est un saphir violet de six escus, cy . . . 18 *l.*

410e *art.* A l'autre costé, il y a un chaton de rubis, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

411e *art.* Au dessous est un cœur d'emeraude de la vieille roche, du prix de six escus . . . . . 18 *l.*

412e *art.* Au dessous, il y a une écharpe de diamants, de trente cinq escus, cy . . . . . 105 *l.*

413e *art.* Et une grosse perle au bout, de quatre escus, cy . . 12 *l.*

414e *art.* A costé, il y a un saphir violet de dix escus, cy. . . 30 *l.*

415e *art.* Au dessous, un rubis cabochon de six escus, cy . . 18 *l.*

416e *art.* Aux pieds de la dite image est un grand saphir violet carré, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

Saint Martin.

417e *art.* Vis-à-vis de la petite image, il y a une image de Saint Martin; sur sa mitre, il y a un anneau d'opalle, de deux escus, cy. . . 6 *l.*

418e *art.* Au dessous est un chaton de rubis, de huit escus, cy. 24 *l.*

419e *art.* A costé, il y a un cœur d'esmeraude, de six escus, cy. 18 *l.*

420e *art.* Au bras droit est un anneau d'un diamant, du prix de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

421e *art.* Au bras gauche est un anneau d'un doublet vert, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

422e *art.* Au dessous, il y a une enseigne d'or d'un doublet et d'une pendeloque d'une pierre blanche, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

423e *art.* Sur le demoniaque est un anneau à son bras d'une jacinte, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

424e *art.* Sur l'espaule est un bouton d'or, de deux escus et demy, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

425e *art.* Sur ledit Saint Martin sont treize perles à vingt sols pièce, cy . . . . . 13 *l.*

426e *art.* Sur la chasse, il y a un email d'argent et autour des petites perles de deux escus . . . . . 6 *l.*

427e *art.* Au derriere est un email d'un Saint Jean, du prix de trois escus, valent cy . . . . . 9 *l.*

428e *art.* A l'autre costé à l'opposite il y a un autre email d'or d'un Saint Jean de quatre escus et demy. . . . . 13 *l.* 10 *s.*

429e *art.* Au dessous du demoniaque est une agatte grauée d'une Sainte Catherine garni d'or, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

430e *art.* Au milieu de ladite pièce est un doublet de rubis cabochon garni d'or dedans une robbe emaillée de blanc, du prix de vingt escus, cy. . . . . 60 *l.*

431e *art.* Tout en haut, au milieu de ladite pièce, il y a une estoille d'or de huit diamants, et au milieu une grosse perle, le tout de soixante escus, cy . . . . . 180 *l.*

Tous les chatons cy dessus sont d'or.

432e *art.* Sur le vendre (*sic*) du diable est une agatte quy represente un crapaut, les deux yeux deux chatons d'argent où sont deux grenats de la garniture d'un des emaulx d'or, le tout d'argent, de deux escus, cy. 6 *l.*

433e *art.* Plus deux boutons d'Inde de deux escus et demi. 7 *l.* 10 *s.*

434e *art.* A l'autre fleuron qui est à costé, comme l'on porte la chasse tout en haut, il y a un chaton d'or d'une jacinte, du prix de huit escus, valent cy . . . . . 24 *l.*

435e *art.* Sur la petite chasse sont dix neuf perles, à six sols, cy . . . . . 5 *l.* 14 *s.*

436e *art.* Plus un grand chaton d'or d'une pierre blanche, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

437e *art.* Aux deux costés sont deux chatons d'or de rubis cabochon, de six escus pièce . . . . . 36 *l.*

438e *art.* Au milieu de ladite petite chasse est un bouquet où il y a trois rubis et trois perles avec un diamant au milieu, de huit escus, cy . . . . . 24 *l.*

439e *art.* Aux deux costés il y a un anneau d'or d'une grande esmeraude, de quinze escus . . . . . 45 *l.*

440e *art.* Plus un chaton où est un saphir de dix escus, cy. . 30 *l.*

441e *art.* A un des bouts est un Saint François d'or, emaillé et un cœur de rubis de sept escus, cy . . . . . 21 *l.*

442e *art.* A l'autre, il y a une Sainte Claire d'or emaillée, de sept escus, cy . . . . . 21 *l.*

443e *art.* Au dessous de ladite chasse sont deux petits bouquets d'or et un bouton d'or doriste, de quinze escus, cy . . . . . 45 *l.*

444e *art.* Au dessous est un camayeu d'agatte garny d'or, de cinq escus, cy. . . . . 15 *l.*

445e *art.* Au dessous il y a une chemise de chartre d'or, emaillée d'or, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

446e *art.* Sur les deux priants sont deux boutons d'or, du prix de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

447e *art.* Au dessous est un camayeu de porcelaine d'une Nativité de Notre Seigneur d'argent grand, de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

448e *art.* Au dessous, il y a un email d'or en triangle, du prix de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

449e *art.* Aux deux costés est un chaton d'argent d'un grenat, taillée à facette, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

450e *art.* A l'autre costé est un chaton d'argent d'un doublet, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

451e *art.* Au premier qui porte la chasse, il y a un chapeau de perle, d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

452e *art.* Sur son habit sont dix sept perles à huit sols, cy. 6 *l.* 16 *s.*

453e *art.* A son bras est un anneau d'or, de rubis, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

454e *art.* Au dessous il y a un Agnus Dei d'or emaillé, où pend une perle au bout, de cinq escus . . . . . 15 *l.*

455e *art.* A costé est un bouton d'or, de nacres de perles, du prix de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

456e *art.* A ses pieds, il y a un bouton de nacre de perle de deux escus, valent cy . . . . . 6 *l.*

457e *art.* A costé est une pièce d'or où est un camayeu d'agatte, de deux escus, valent . . . . . 6 *l.*

458e *art.* Sur le deuant, il y a une grande agatte grauée garnie d'argent, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

459e *art.* A l'autre religieux est un chapeau de perles du prix d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

460e *art.* Sur son habit sont quinze perles à huit sols, cy . . 6 *l.*

461e *art.* A son bras est un anneau d'or d'un rubis du prix de deux escus, valent . . . . . 6 *l.*

462e *art.* Au dessous il y a un anneau d'or emaillé où pend une perle au bout, de sept escus, cy . . . . . 21 *l.*

463e *art.* Au dessous est un bouton d'or de nacres de perles, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

464e *art.* A ses pieds il y a un bouton de nacres de perles, du prix de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

465e *art.* A costé est une pièce d'or où est un camayeu d'agatte, de deux escus, cy. . . . . 6 *l.*

466e *art.* Au derriere il y a une agatte grande garnie d'argent, de deux escus et demy, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

467e *art.* Sur l'autre dernier fleuron, au haut dudit fleuron, est une enseigne d'or emaillée où il y a un camayeu d'agatte, deux diamants et deux rubis, de onze escus, cy . . . . . 33 *l.*

468e *art.* A costé est un chaton d'argent d'une grande amatiste, de deux escus et demy. . . . . 7 *l.* 10 *s.*

469e *art.* Au dessous il y a un bouquet d'or de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

470e *art.* Au dessous sont deux boutons d'or d'Inde de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

471e *art.* A costé est un chaton d'or d'une esmeraude de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

472e *art.* A costé, sur le Saint Denis, sont trois perles d'un escu pièce. . . . . 9 *l.*

473e *art.* Plus un petit chaton d'or d'un rubis, d'un escu, cy . 3 *l.*

474e *art.* A ses pieds est un diamant en triangle du prix de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

475e *art.* A costé il y a un chaton d'or où est une amatiste de trois escus et demy . . . . . 10 *l.* 10 *s.*

476e *art.* Au dessous est un bouton d'or, de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

477e *art.* A costé il y a un anneau d'or d'une porcelaine du prix d'un escu et demy . . . . . 4 *l.* 10 *s.*

478e *art.* Au dessous il y a un bouton d'or, de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

479e *art.* Au dessous il y a un anneau d'or, d'une agatte, d'un escu et demy, cy. . . . . 4 *l.* 10 *s.*

480e *art.* Au dessous sont six agattes en or sur une fleur d'argent, de huit escus . . . . . 24 *l.*

481e *art.* Sur le bras qui tient le pot est un anneau d'or, d'une esmeraude taillée au cadran, de six escus et demy, cy . . 19 *l.* 10 *s.*

482e *art.* Au dessous il y a un anneau d'or d'une rose d'opale qui est en griffe et un rubis au milieu, de six escus, cy . . . . 18 *l.*

483e *art.* Au dessous est un anneau d'or emaillé de rouge où est un saphir violet, de cinq escus . . . . . 15 *l.*

484e *art.* Sur les ouvrages sont dix perles, à huit sols pièce, cy . . . . . 4 *l.*

485e *art.* A l'embouchure du pot, il y a un chaton d'or où est un grenat, de trois escus, cy. . . . . 9 *l.*

486e *art.* A costé est une rose de grenats garnie d'or, du prix de huit escus, cy . . . . . 24 *l.*

Sainte Geneuiefue.

487e *art.* Sur le front de l'image Sainte Geneuiefue est un anneau d'or d'un cœur de diamants, de dix escus, valent cy . . . . . 30 *l.*

488e *art.* A son diadesme sont vingt trois perles à cinq sols piece, valent cy . . . . . 5 *l.* 15 *s.*

489e *art.* Sur sa robe sont dix-neuf perles à vingt sols. . . 19 *l.*

490e *art.* A son col est un petit cœur de diamants de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

491e *art.* Au dessous il y a un denier où est une croix de diamants, de vingt escus, cy . . . . . 60 *l.*

492e *art.* Plus une perle ronde au bout, de trois escus . . . 9 *l.*

493e *art.* Sur son liure sont deux saphirs sçauoir un blanc et un violet, de douze escus . . . . . 36 *l.*

494e *art.* Sur sa robbe sont quatre boutons d'or de nacres de perles, de trois escus pièce. . . . . 36 *l.*

495e *art.* A sa ceinture est un rubis en cabochon, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

496e *art.* Au dessous il y a un chaton d'or d'un saphir de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

497e *art.* Au dessous est un chaton d'or d'une jacinte, du prix de six escus et demy, cy . . . . . 19 *l.* 10 *s.*

498e *art.* Au dessous, il y a un chaton d'or d'une esmeraude de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

499e *art.* Au dessus est un Saint Jean d'or emaillé, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

500e *art.* Sur son bras, il y a un chaton d'or d'un grenat de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

501e *art.* A ses pieds est un grand saphir violet garni d'or, de vingt-cinq escus, cy . . . . . 75 *l.*

502e *art.* Au dessous il y a un email d'or en triangle du prix de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

503e *art.* A l'un des costés est un chaton d'argent d'une jacinte, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

504e *art.* A l'autre costé est un chaton d'un grenat en argent, de deux escus et demy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

505e *art.* Au bras de ladite image, il y a un anneau d'or en griffe d'un rubis, du prix de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

506e *art.* Au dessous, il y a un Agnus Dei d'or, de huit escus, cy. . . . . 24 *l.*

507e *art.* Plus une perle au bout, de deux escus, cy. . . . 6 *l.*

508e *art.* Au dessous est un email d'argent d'une Sainte Catherine, d'un escu. . . . . 3 *l.*

509e *art.* Derriere ladite image, il y a un email d'or, du prix de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

510e *art.* A l'autre costé, à l'opposite, est un chef Saint Jean garni d'or et d'argent dagatte, de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

511e *art.* Sur ledit dosme sont entre les fleurons quatre Anges de front; à l'un d'iceux sont trois grosses perles à vingt sols pièce et quatre perles à huit sols pièce, qui font ensemble un escu trente deux sols, cy 4 *l.* 16 *s.*

512e *art.* Sur l'estomac, un anneau d'or d'un cœur d'esmeraude, de cinq escus, cy . . . . . 15 *l.*

513e *art.* Au dessous il y a une enseigne d'or emaillée où est un camayeu d'agatte, où sont deux esmeraudes et deux grenats, de cinq escus, valent cy. . . . . 15 *l.*

514e *art.* Plus trois chatons d'argent où sont deux doublets et une pierre blanche, à deux escus piece, valent cy . . . . . 18 *l.*

515e *art.* A l'autre Ange sont trois grosses perles à vingt sols pièce, cinq petites de huit sols pièce, valent cy . . . . . 5 *l.*

516e *art.* Sur l'estomac est un chaton d'amatiste, de six escus, cy 18 *l.*

517e *art.* Au dessous il y a une enseigne d'or où est un camayeu d'agatte et des perles de quatre escus, cy. . . . . 12 *l.*

518e *art.* Plus trois chatons d'argent où est un grenat de deux escus et demi, l'autre une jacinte de deux escus et demi, et l'autre un doublet de deux escus, ensemble . . . . . 21 *l.*

519e *art.* A l'autre Ange sont trois grosses perles à vingt sols pièce et quatre petites à huit sols, valent ensemble, cy. . . . . 4 *l.* 12 *s.*

520e *art.* Sur l'estomac est un anneau d'or emaillé de rouge d'une esmeraude de la vieille roche, de huit escus, cy . . . . . 24 *l.*

521e *art.* Au dessus, il y a un pendant d'or où est une agatte d'un calcédoine grauée d'une Nostre Dame de Lorette et une perle au bout, de huit escus, valent cy . . . . . 24 *l.*

522e *art.* Plus deux chatons d'argent d'un doublet et d'une pierre blanche, à deux escus pièce, cy. . . . . 12 *l.*

523e *art.* Au dernier Ange sont trois grosses perles à vingt sols pièce, et quatre perles à huit sols, cy . . . . . 4 *l.* 12 *s.*

524e *art.* Sur l'estomac est un anneau d'or d'une turquoise, de sept escus, valent . . . . . 21 *l.*

525e *art.* Au dessous, il y a une enseigne d'or emaillé où est un camayeu d'agatte de quatre escus, cy . . . . . 12 *l.*

526e *art.* Plus une grosse perle baroque de trois escus . . . 9 *l.*

527e *art.* Plus deux chatons d'argent d'une amatiste de trois escus et d'une pierre blanche de deux escus, ensemble . . . . . 15 *l.*

528e *art.* A costé desdits Anges sont quatre Anges qui sont de costé, à l'un desquels sont quatre perles, à trente sols pièce . . . . 6 *l.*

529e *art.* Sur l'estomac, il y a un anneau d'or d'une rose d'opale et une esmeraude au milieu, de six escus, cy. . . . . 18 *l.*

530e *art.* Au dessous est un pendant d'or où il y a une agatte grande des deux costés, de six escus, cy . . . . . 18 *l.*

531e *art.* A costé il y a un chaton d'argent où est un grenat, de deux escus et demi, cy . . . . . 7 *l.* 10 *s.*

532e *art.* Au dessus est un chaton d'argent d'une jenesolle, du prix d'un escu, cy . . . . . 3 *l.*

533e *art.* A l'autre Ange sont cinq perles à vingt sols, cy. . . 5 *l.*

534e *art.* Sur ses bras, il y a une croix d'or emaillée de larmes, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

535e *art.* Au dessous est une enseigne d'or où il y a un lapis et une perle au bout, de quatre escus et demi . . . . . 13 *l.* 10 *s.*

536e *art.* Au dessous il y a un chaton d'or où est une agatte grauée, d'un escu et vingt sols, valent cy . . . . . 4 *l.*

537e *art.* Sur la teste est un chaton d'argent, où est une pierre blanche, d'un escu, cy. . . . . 3 *l.*

538e *art.* A l'autre Ange sont cinq perles à vingt sols . . . 5 *l.*

539e *art.* A costé, il y a un anneau d'or d'une emeraude, du prix de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

540e *art.* Au dessous est un anneau d'or et une pierre blanche, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

541e *art.* Au dessous il y a un chaton d'argent, où est un grenat taillé à facette, de deux escus, cy . . . . . 6 *l.*

542e *art.* Au dernier Ange sont sept perles, à seize sols la pièce, cy . . . . . 5 *l.* 12 *s.*

543e *art.* Sur l'estomac est une croix d'argent où sont des amatistes et quatre perles rondes au bout, d'un escu pièce, et la croix de trois escus, font ensemble . . . . . 21 *l.*

544e *art.* Au dessous il y a un jaspe de relief garny d'argent, du prix de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

545e *art.* A costé est un chaton d'argent où il y a un saphir graué de trois escus, cy . . . . . 9 *l.*

546e *art.* Sur la teste est un chaton d'argent d'une topase, du prix de deux escus , cy. . . . . 6 *l.*

547e *art.* Sur le dosme, à chacun des trois fleurons, sont quatre arcades besoingne de fil, où sont appliqués huit ou neuf pierres, chacune arcade du prix de cinq escus le fort portant le foible, lesdites arcades sont au nombre de douze qui font ensemble soixante escus . . . . . 180 *l.*

548e *art.* Le vaze du dosme, lequel est un bouquet et une croix toute

remplie de diamants donnée par la reine mere de Medecis, mere reine de Louis treizieme roy de France, qu'elle a donnée et présentée le vingtieme jour du mois de juin mil six cent quinze, qui est posée en haut au milieu de la chasse, et ladite dame mere reine a fournie grand nombre de diamants, perles et autres pierres precieuses, et pour autres qu'il a conuenu acheter ensemble, pour l'or pur pour les enchasser et facon des orfeures, la dite reine en a paiée comptant quatre mil escus, valent . . . . 12,000 *l.*

549e *art.* Item, le sieur Jean Crochet, marchand orfeure à Paris sur le pont au Change, a fait le chandelier d'argent à cinq branches qui est deuant la dite chasse madame Sainte Geneuefue, lequel Crochet a fourny le certificat escript et signé de sa main qu'il peze d'argent nait vingt six marcs une once, qu'il a vendu au sr Guillaume de la Noue, marchand libraire demeurant rue Saint-Jacques au nom de Jesus, qui a donné, presenté et liuré par le dit sieur de la Noue le septieme jour de decembre mil six cens quinze, à raison de dix escus le marc, montent les dits vingt six marcs une once, à raison de dix escus le marc, à la somme de deux cent soixante escus, vingt cinq sols, quatre deniers, cy. 781 *l.* 5 *s.* 4 *d.*

550e *art.* Plus les branches, couronnes, rondeaux et autres ustanciles de fer auec la garniture de fer argente d'argent, au serrurier qu'argent et chaisne de fer, la somme de dix escus, cy. . . . . 30 *l.*

Total à quoy ce monte cette presente inuentaire, dix mil trois cent sept escus cinquante cinq sols quatre deniers tournois, sans y comprendre le vingt deuxieme article non prisé à cause de leur grande valeur et les cent trente sixieme et cent trente septieme articles de ce present inuentaire non prisés, valent . . . . . 30,923 *l.* 15 *s.* 4 *d.*

Nous soussignés Jacques Nicolle, Pierre Nicolle l'aisné et Pierre Nicolle le jeune, maitres orfeures de Paris, certiffions que ladite chasse a esté refaite, redorée et enrichie par deffunt Pierre Nicolle notre pere, et y auons besongnés et trauaillés sous luy comme ses enfans, à laquelle chasse a esté mis et apliqué les joiaux, pierres precieuses, chatons d'or et d'argent, contenus par le menu et d'article en article, la prisée et estimation faite de tous les dits joiaux, pierres pretieuses, chatons d'or et d'argent, tant par le dit deffunt Nicolle notre pere que autres orfeures et maistres jouailliers et experts et cognoissans de la valeur et estimation d'icelles eu esgart au tempts qu'ils ont estés prisés; tesmoing nos seings manuels cy mis ce quinzieme jour de januier mil six cent vingt deux, et ont signé J. Nicolle auec paraphe, Nicolle auec paraphe, P. Nicolle auec paraphe.

CHRONIQUE, DOCUMENTS, FAITS DIVERS.

Bachaumont et les critiques. — *Les Ardennes*, par Victor Joly. — *Géographie du Moyen-âge*, par J. Lelewel. — Peintures murales à Gand. — Tableaux de Boucher au Havre. — Tableaux que possèdent les églises de Paris. — Découvertes archéologiques. — Nécrologie. — Ventes de tableaux et d'estampes.

⁂ Bachaumont, qui, au milieu du XVIIIe siècle, cherchait à exercer une sorte de dictature sur les arts, traitait fort cavalièrement les critiques, d'une opinion plus ou moins indépendante. Voici une de ses boutades sur l'auteur d'une brochure relative au Salon de 1765 :

« 11 *novembre* 1765. Lettre *à M*** sur les peintures, sculptures*, etc. M. Mathon de la Cour, le fils, auteur de cet ouvrage, s'est depuis quelque temps donné les airs de répandre périodiquement ses réflexions sur le sallon, avec une hardiesse et une confiance dignes de sa jeunesse et de son peu de lumières. Quelque peu prépondérantes que soient ses critiques, elles désolent les artistes, et l'on prétend que le tableau des *Grâces* de 1763, par feu Vanloo, n'a été brûlé que d'après la censure de notre aristarque. Il n'en faut rien croire : nous savons que le dédain avec lequel madame la marquise de Pompadour parla de cet ouvrage fut un coup mortel pour l'auteur ; et voilà la vraie raison de sa reproduction. Nous donnerons pour échantillon des critiques de M. de la Cour, celles qu'il fait du nouveau tableau des *Grâces* : il auroit voulu que M. Vanloo les eût représentées dansant une de nos contredanses ordinaires...

« Au reste, l'ouvrage est bien écrit, il y a de très-bonnes choses ; mais des assertions aussi hardies ne conviennent point à un homme qui n'a aucun rang dans la littérature ni dans les arts.

« Il assure que Vanloo ne travailloit ses dernières productions qu'avec trois lunettes sur le nez. »

Une des notes de Bachaumont, en cette même année 1767, renseigne sur la première origine de l'École des Beaux-Arts :

« 21 *juillet* 1765. Les sieurs Lucotte, architecte, et Poiraton, peintre, feront, le 15 août 1765, sous la protection de M. le marquis de Marigny, l'ouverture d'une nouvelle école, sous le titre d'*École des Arts*. Il y aura dans cette école des professeurs d'architecture, de dessin, de mathématiques. Comme ces messieurs ont eu pour objet l'utilité publique, ils ouvriront leur école *gratis* en faveur de ceux qui, ayant des dispositions

naturelles, ne sont point en état de se procurer des maîtres, tous les dimanches et fêtes de l'année, à l'exception des annuelles et grandes solemnelles, depuis la Saint-Martin jusqu'à la nativité de la sainte Vierge. »

⁂ Le grand et magnifique ouvrage dont nous avons déjà parlé dans le Bulletin bibliographique de la Revue (t. II, p. 66) est terminé : *les Ardennes*, par Victor Joly, 2 volumes grand in-folio (plus d'un demi-mètre de haut !), illustrés de trente gravures à l'eau-forte, de la même dimension ; de gravures sur bois, lithographies, etc., par Martinus A. Kuytenbrouwer (Bruxelles, Van Buggenhoudt). La fin a répondu au commencement, et les dernières eaux-fortes de M. Kuytenbrouwer sont encore plus habiles et plus vigoureusement pittoresques que les premières. Sur des planches de pareille proportion l'eau-forte exige une main très-énergique : M. Kuytenbrouwer joint très-souvent à ces qualités de force une finesse exquise dans les détails d'architecture, dans le feuillé des arbres ou les fonds du paysage. Les Ardennes sont riches en aspects sauvages de la nature, en ruines de vieux châteaux et de vieilles abbayes, superbes motifs pour le talent de l'artiste.

L'auteur du texte, M. Joly, est aussi un artiste — en littérature. Ses descriptions du pays ont quelque chose de la vivacité de l'eau-forte et traduisent lumineusement ses impressions spontanées. Les traditions, les légendes, l'histoire, ont une large place dans ce livre, qui intéresse à la fois les peintres et les touristes, les archéologues et les antiquaires.

⁂ M. Joachin Lelewel vient de terminer sa *Géographie du Moyen-âge* (Bruxelles, V. et J. Pilliet, 1857, in-8°), dont les trois premières parties avaient paru en 1842 (même éditeur). De nouvelles cartes sont jointes à ce volume, ce qui en porte le total à quarante-trois pour l'ouvrage entier ; celles de la période arabe, antérieures au xe siècle, n'avaient pas encore été publiées. Que d'amour de la science, que de patience, il a fallu à M. Lelewel pour reproduire exactement les mille détails de ces cartes, qui intéressent l'archéologie et les arts presque autant que la cosmographie ! Plusieurs sont de véritables estampes avec de nombreux groupes de figures, avec des animaux, avec des indications d'architecture et de paysage.

Dans le texte lui-même, l'histoire de la cartographie, sur bois et sur cuivre, est résumée avec une érudition prodigieuse. Les iconographes y trouveront une foule de renseignements à ajouter à l'histoire générale de la gravure en Europe durant le Moyen-âge et à la Renaissance.

⁂ M. de Busscher, de Gand, a donné lecture à l'Académie de Belgique, classe des Beaux-Arts, d'une notice sur la découverte de peintures murales du xve siècle, dans l'oratoire de l'église Notre-Dame de Gand. Cette découverte, comme tant d'autres, a été faite d'une manière fortuite, alors qu'on cherchait toute autre chose : le tombeau d'Hugonet, chancelier de Marie de Bourgogne, décapité en 1477, sur le marché du Vendredi.

⁂ La ville du Havre, pour décorer le nouvel hôtel de ville, vient d'acheter de charmants tableaux provenant du château de Luciennes. Ils avaient été exécutés, par ordre de Louis XV, pour les appartements de madame Dubarry. L'un d'eux est une *Naissance de Vénus*, original authentique de Boucher. La déesse de la Beauté, sortant de l'onde, est un portrait frappant de la comtesse. Les trois autres tableaux ont été peints par Natoire, d'après les cartons et sous la direction de Boucher. Les sujets sont : *le Jugement de Pâris*, *Bacchus consolant Ariane*, et *la Mort d'Adonis*.

Un superbe plafond de Coypel et quatre dessus de porte complètent la collection. De ces derniers, l'un est un original de Boucher, deux sont des copies d'après des tableaux du même maître ; le quatrième, bien que peint dans le même style, qu'il rappelle admirablement, n'est cependant qu'une imitation.

⁂ Les églises de Paris possèdent 639 tableaux, sans compter les fresques. Il y a 22 tableaux à Saint-Germain des Prés ; 42 à Saint-Sulpice ; 37 à Saint-Thomas-d'Aquin ; 10 au Val-de-Grâce ; 32 à Saint-Jacques du Haut-Pas ; 71 à Saint-Étienne du Mont ; 25 à Saint-Louis en l'Ile ; 65 à Notre-Dame ; 39 à Saint-Gervais ; 43 à Saint-Merry ; 35 à Saint-Leu ; 25 à Saint-Nicolas des Champs ; 10 dans l'église Bonne-Nouvelle ; 28 à Notre-Dame des Victoires ; 47 à Saint-Eustache ; 82 à Saint-Roch ; 9 à Saint-Philippe du Roule ; 17 à Saint-Louis d'Antin. On ne compte pas les dômes peints, comme à Sainte-Geneviève, à Saint-Sulpice, etc. Le nombre des vitraux et des ouvrages de sculpture est encore plus considérable.

⁂ Le buste de Pierre Baillot, fondateur de la grande école de violon, a été admis dans les galeries historiques du musée de Versailles. Ce portrait, en marbre, a été exécuté, sous la direction de M. Ingres, par M. Briant jeune.

⁂ On a commencé à Constantinople, au cimetière de Scutari, sur le haut

de la falaise, les travaux de construction du monument qui doit être élevé à la mémoire des soldats anglais morts pendant la guerre d'Orient. M. Marochetti, chargé de l'érection de ce monument, a presque terminé deux des quatre statues de marbre, la Gloire et la Renommée, qui se dresseront aux angles d'une pyramide très-élevée.

⁂ Toujours des découvertes d'antiquités en Algérie : récemment encore, tout près d'Alger, on a trouvé une tombe avec plaque de marbre, soutenue par des colonnes et des statuettes parfaitement sculptées et du meilleur style. Cette tombe renfermait un cercueil en plomb, dans lequel était un squelette très-bien conservé. On croit que c'est celui d'une femme. Le monument est romain. Il appartient, dit-on, au vi^e ou au ve siècle de l'ère chrétienne. On n'y a encore relevé aucune inscription ; mais, lorsque ce monument sera complétement dégagé, on espère en découvrir quelqu'une.

⁂ La compagnie des chemins de fer du Midi a fait don au musée de Narbonne des objets antiques trouvés près de cette ville dans l'exécution de la ligne de Bordeaux à Cette.

On parle de nombreuses médailles, de poteries précieuses, de vases et d'urnes funéraires, d'instruments de sacrifice, en bronze, d'inscriptions tumulaires du vi^e siècle, et surtout d'une statue en marbre, représentant Silène ou un faune, qui est d'une grande beauté.

⁂ Le célèbre sculpteur lombard Marchesi est mort à Milan. Le marquis de Busca, noble et riche patricien, a été institué par lui son héritier. A propos de ce choix, une correspondance dit que l'idée du sculpteur décédé n'est pas aussi bizarre qu'on pourrait le penser, car il avait beaucoup de dettes et il ne laisse certainement pas de quoi payer ses créanciers.

⁂ M. Pierre-Emmanuel Dielman, directeur de l'Académie royale de Bois-le-Duc, est mort dans cette ville, en février. Cet artiste, né à Gand, le 18 juillet 1800, était père de M. Pierre Dielman, peintre d'animaux, et beau-père de M. Eug. de Block, peintre de genre.

⁂ Un artiste distingué, M. Albacini, statuaire, est mort à Rome.

Ventes publiques. — J'ai reçu par hasard le catalogue d'une vente de

vingt et un tableaux qui a été faite, le 10 février, à Châtellerault (Vienne). Ce catalogue, que l'auteur appelle bien modestement *notice*, pourrait servir de modèle aux faiseurs de catalogues de Paris. La description des tableaux est faite avec beaucoup de goût, suffisamment littéraire, ce qui ne gâte rien, et bien artistique, quoique le rédacteur n'ait pas employé les mots sacrementels, *touche grasse*, *peint dans la pâte*, etc. Il est malheureux seulement qu'il n'ait pas attaché un nom aux tableaux qu'il décrivait, et qu'il se soit borné, par modestie, à donner à ses tableaux le nom de l'école à laquelle ils appartenaient. Cependant, parmi ces tableaux, un est *attribué* au Guerchin et l'autre au Primatice ; « Ces deux tableaux, » dit l'auteur, « ont été unanimement reconnus par les personnes compé- « tentes pour être l'œuvre des maîtres sous le nom desquels ils se trou- « vent inscrits. Six autres étaient attribués à Jules Romain, à l'Albane, à « Dietrich, au Valentin ; mais un doute existait dans l'esprit de l'appré- « ciateur et nous n'avons pas voulu leur donner un nom, même lorsque « nous aurions pu le faire avec de grandes probabilités d'être dans le « vrai. » Nos experts de Paris ne sont pas si timorés ; ils attribuent fièrement à Ruysdael ou à Hobbema un tableau dont ils demandent 30 fr. lors de la mise à prix. M. Moudon, le commissaire-priseur de la vente, aurait donc fait acte de charité en leur adressant un exemplaire de ce catalogue.

L'origine de cette petite collection permet de croire qu'elle était formée de tableaux d'une assez belle qualité. Il y a une dizaine d'années, en effet, qu'ils faisaient partie d'une importante galerie décorant le château de Villedieu, près Busançais. Lors des troubles qui eurent lieu dans cette ville en 1847, les émeutiers se portèrent au château de Villedieu et mirent tout au pillage. Les meubles furent brisés, la plupart des tableaux furent mis en pièces, et ce qui restait fut vendu par le propriétaire du château au possesseur actuel ; quelques-uns des tableaux portent encore la trace de l'assaut qu'ils eurent à subir ; le n° 17, par exemple, a un trou dans la toile, et les cadres des autres ont été brisés.

Malgré les qualités qui les recommandaient à l'attention, ces tableaux ont été mal vendus. Il n'y a pas de véritables amateurs en province ; je ne sais pas même s'il y en a à Paris : c'est une classe à créer ; aussi les prix de cette vente sont-ils insignifiants et ne répondent nullement à l'élégance de la description des tableaux. En voici quelques-uns :

Le n° 10, tableau attribué au Guerchin et représentant le *Mariage de sainte Catherine*, a été vendu 209 fr. Le n° 12, une *Sainte Famille*, attribué au Primatice, a été vendu 181 fr. 50 c. Le n° 17, représentant l'*Enlève-*

ment des Sabines, école italienne, vendu 143 fr. *Jésus-Christ conduit au Calvaire*, école allemande, 70 fr. 50 c. *Saint Pierre reniant Jésus-Christ*, école flamande, 71 fr. 50 c. La *Décollation de saint Jean*, école française, 82 fr. 50 c. Enfin, un pastel-portrait, dit-on, de madame Louise-Adélaïde de Chartres, abbesse de Chelles, cette fille du régent qui avait des goûts si singuliers, a été vendu 11 fr. Elle est représentée de face et revêtue de son costume d'abbesse.

En résumé, cette vente montre clairement deux choses : savoir, qu'il n'y a pas en province d'amateurs de tableaux ou qu'ils sont bien froids, mais qu'il y a de bons appréciateurs des œuvres d'art et sachant bien en parler.

Les tableaux modernes sont de mode aujourd'hui ; la foule s'y porte, on les recherche avec ardeur, et d'assez mauvaises toiles s'élèvent quelquefois à des prix que n'atteignent pas toujours les bons tableaux anciens. Les vendeurs profitent habilement de cette disposition des amateurs ; les ventes de tableaux modernes se succèdent avec une telle régularité, que l'on est à peu près sûr d'en trouver chaque jour. Parmi ces ventes, en voici une qui sort un peu des banalités que l'on rencontre trop souvent dans les salles de l'hôtel Drouot : c'est la vente de la collection de M. V. J., initiales servant à désigner plusieurs propriétaires, la plupart marchands.

Un bon tableau de M. Robert-Fleury : une *Procession au temps de la Ligue*, a eu les honneurs de la séance; il a été vendu 5,950 fr., sur la mise à prix de 6,000 fr. Un petit tableau d'Horace Vernet, *le Combat*, peu agréable, dans lequel on reconnaissait cependant la griffe du maître, a été vendu 4,100 fr. Une vue de Venise, le *Grand Canal*, par M. Ziem, a été vendu 3,860 fr. Un autre tableau du même, l'*Hiver*, 2,000 fr. Une *Mare*, paysage par Th. Rousseau, vendu 4,260 fr. Il y avait encore du même peintre : *Terrains et bouleaux des gorges d'Apremont*, 1,525 fr., sur la mise à prix de 3,000 fr. Un *Hameau dans le Cantal*, 610 fr., sur la mise à prix de 1,800 fr. Enfin, un *Paysage*, 455 fr. Un tout petit tableau de Meissonier, ayant 13 cent. de haut, sur 7 cent. de large, c'est-à-dire grand comme une carte à jouer, entouré d'un cadre immense au fond duquel il fallait le chercher, représentant un *Porte-étendard*, a été vendu 3,850 fr. Deux tableaux de Gérôme, *Sujets égyptiens*, d'une couleur chaude et harmonieuse, ont été vendus ensemble 3,800 fr. M. Decamps était représenté là par sept toiles ; une a été retirée, le *Soir dans la forêt;* une autre, le *Pont de Moret*, a été vendu 3,120 fr. *A travers blés*, 2,070 fr. Les *Murs de Rome*, 1,880 fr. La *Maraudeuse*, 1,500 fr. *Effets du soir*, 1,050 fr. Enfin, *Effets du matin*, 900 fr. Heureusement, c'était le dernier ; les prix dé-

croissaient si rapidement, qu'ils seraient venus à rien. Un assez bon tableau de M. Brion, un *Saltimbanque au Moyen-âge*, a été vendu 2,450 fr. Une toile de M. Troyon, le *Retour du marché*, a été vendue 3,000 fr., sur la mise à prix de 6,000 fr.; une autre toile du même maître, l'*Abreuvoir*, 1,910 fr., et encore une autre, *Animaux dans la prairie*, 1,450 fr.

J'ai déjà dit qu'il n'y avait pas une vente de tableaux modernes sans un tableau de M. Diaz; celle-ci en contenait quatre. Chacun connaît les tableaux de M. Diaz; il suffit donc de dire qu'ils ont été vendus 1,720 fr. les quatre. Trois tableaux de M. Jules Dupré, ensemble 2,70 fr. Un tableau de M. Delacroix, *Don Juan et Haydée*, 1,110 fr. Voilà à peu près tout. Il faut cependant ajouter à cela trois tableaux de M. Couture qui n'ont pas été vendus. Le premier a été exposé aux enchères sur la mise à prix de 4,000 fr. et il est descendu à 300 fr. sans trouver marchand. Il a été retiré.

La vente entière a produit 60,096 fr. pour 41 tableaux. On en avait offert 60,000 fr. avant la vente, *y compris* les tableaux retirés.

⁂ Dans une petite vente composée de six tableaux, sujets de l'Empire, on a remarqué un tableau de Gros, signé, représentant le *Général Bonaparte passant une revue;* il a été vendu 2,000 fr.

⁂ Encore une vente de tableaux modernes, M. Philippe Rousseau faisait vendre 23 tableaux peints par lui. Voici les prix de quelques uns d'entre eux : *Bill*, *chien rattier*, 1,520 fr. *Basse-cour à Roscoff* (Finistère), 1,580 fr. *Intérieur à Quimper*, 1,240 fr. Les *Deux amis*, 850 fr. *Intérieur pris à Vitré*, avec figures par Eugène Isabey, 770 fr. *Fleurs*, 890 fr. *Intérieur à Roscoff*, 725 fr. *Chasse au marais*, 790 fr. Il est impossible de faire un catalogue plus laconique que celui-ci : dans deux pages, j'ai compté neuf mots, et le catalogue entier n'en a pas soixante et dix, pour décrire 23 tableaux en huit pages d'impression.

La vente entière a produit 13,400 fr., c'est en moyenne, 536 fr. par tableau.

⁂ J'ai dit précédemment que les amateurs semblaient affectionner aujourd'hui les tableaux modernes et négliger les anciens : deux ventes bien vraies, ce qui est assez rare à l'hôtel de la rue Drouot, ont fait voir cela jusqu'à la dernière évidence.

L'une était la vente de la collection des tableaux anciens formant le cabinet de M. d'Arband Jouques; on y remarquait deux magnifiques

tableaux d'Oudry, représentant des *Intérieurs de parcs;* ils ont été vendus 14,000 fr. les deux; avant la vente, un amateur avait refusé de les prendre pour 8,000 fr. Les enchères offrent quelquefois de ces retours-là. Un assez beau tableau de Sassoferrato, le *Sommeil de Jésus*, qui n'a d'autres défauts que d'avoir été répété plusieurs fois, a été adjugé au prix de 1,250 fr. Le reste a été vendu si bon marché, que je ne rapporterai pas les prix, on le croirait à peine; ainsi un beau portrait de Henri III, par Janet, s'est vendu 255 fr., une *Dame de qualité* (règne de Louis XV), 380 fr., un Joseph Vernet, signé, 101 fr., un *Paysage boisé* de Paul Bril, 140 fr.; un Carlo Dolci, le *Christ portant sa croix*, 120 fr.; il faut renoncer à dire de pareils prix, on croirait qu'on parle de tableaux mal attribués. Il y avait en tout 74 numéros, et la vente n'a produit que 22,000 fr.; ainsi, 71 numéros n'ont pas donné 7,000 fr. c'est à peu près 100 fr. par numéro, et cependant il y avait là de beaux noms; dans l'école française, c'étaient : J.-B. Oudry, Sébastien Bourdon, Coypel, Largillière, Carle Vanloo, Mignard, Joseph Vernet ; dans les écoles du Nord c'étaient : David Teniers, Peter Neefs, C. Netscher, Breughel de Velours, Paul Bril, Elzheimer, Van der Meulen, Rombouts ; dans l'école italienne, c'étaient : l'Albane, Carlo Dolci, C. Cignani, le Dominiquin, le Bassan, Sassoferrato, le Guerchin, Salvator Rosa. En toute autre circonstance, de pareils noms auraient fait courir les amateurs ; il n'en a rien été.

L'autre vente offrait aussi des tableaux d'une très-belle qualité; mais elle a été encore plus maltraitée que la vente du marquis d'Arband Jouques, voilà pourquoi je n'en dirai rien.

Il me serait bien facile de comparer les tableaux modernes aux tableaux anciens, de faire voir de quel côté est le plus grand mérite; mes comparaisons ne changeraient rien à l'état actuel des choses; je me borne à constater qu'aujourd'hui les tableaux tirent toute leur valeur de la mode.

⁂ On a vendu de très-belles curiosités ayant appartenu à M. Humann, et à la suite quelques tableaux, insignifiants pour la plupart. Voici les prix des plus beaux :

Un *portrait de femme*, de grandeur naturelle, vêtue de satin blanc, signé A. B., a été vendu 1,300 fr., sur la mise à prix de 1,500 fr.; *Des lapins, des insectes, et des plantes*, par Auger Meyer, 415 fr., sur la mise à prix de 300 fr.; une *Sainte Vierge au milieu d'une guirlande de fruits*, par Snellink et Van Balen, 500 fr., sur la mise à prix de 600. Des *Fruits*, par De Heem (probablement David le fils), 390 fr., sur la mise à prix de

500 fr.; une *Guirlande de fleurs*, par le même, 201 fr.; deux tableaux de Dietrich, genre de Watteau, ont été vendus 1,705 fr., sur la mise à prix de 3,000 fr. *Deux vues de Venise*, par Guardi, 280 fr.; l'expert en demandait 500 fr. *Vue d'une ville maritime*, par Van Goyen, 161 fr. Un tableau de Snyders, représentant un Nègre tenant à la main une grande coquille richement montée, a été vendu 800 fr., sur la mise à prix de 500 fr. *La Fille repentante*, par Wille, un des beaux tableaux du maître, a été vendu 880 fr., sur la mise à prix de 1,000 fr.

⁂ On se souvient des diverses ventes provenant de la succession de M. le comte Thibaudeau; voici un catalogue qui annonce la vente de *la dernière partie de la belle collection ancienne, des écoles italienne, espagnole, flamande et française*, ayant appartenu au célèbre amateur.

Un *portrait de la Camargo*, par Greuze, ovale de 55 centimètres de haut, a été vendu 2,520 fr. Il n'y a pas de sujet que les peintres aient si souvent reproduit que l'épisode de Suzanne et les vieillards. Je ferais un volume, rien que de la description des divers tableaux que j'ai vus passer dans les ventes, et je ne puis pas dire que j'en aie vu un qui m'ait satisfait, là ni ailleurs, pas même celui de Paul Véronèse qui est au musée. Celui de M. Thibaudeau était donné au Guide et a été vendu 1,575 fr.

Un tableau de Van der Heyden, dont les œuvres sont d'une exécution si parfaite, d'un fini si précieux, a été vendu 1,916 fr. Une *Vue de Hollande*, par Van der Neer, avec effet de clair de lune, vendu 955 fr. Un portrait d'homme, par Holbein, 455 fr. Un petit tableau de Karel du Jardin, représentant des Paysans qui pêchent des truites, 430 fr. Une *Noce de village*, première manière de Watteau, 604 fr. Un tableau représentant trois saints personnages, que le catalogue avait donné à Ghirlandajo (lequel?), mais qui a été reconnu de Garofalo, a été vendu 672 fr.

⁂ Il se fait toujours un grand nombre de ventes d'estampes; mais beaucoup sont insignifiantes et ne méritent point qu'on en parle. On vient de terminer cependant la vente de la collection de M. d'Henneville; mais le temps me manque pour en parler convenablement, ce sera pour le prochain numéro. Je citerai seulement aujourd'hui la vente des *livres, estampes et autographes provenant de la succession de M. l'abbé Chavin de Malan*. Cette vente a été signalée par un événement qui a donné lieu à beaucoup de commentaires, et ce n'était pas sans raison. En effet, M. le conservateur des estampes de la Bibliothèque impériale a fait saisir une centaine de portraits qui avaient été soustraits à la Bibliothèque, et qui

portaient encore la trace mal effacée de la petite estampille qui est apposée sur toutes les pièces de ce riche cabinet. Dans certaines pièces, l'estampille était recouverte d'un disque de papier un peu plus grand que l'estampille, portant le monogramme E. C., et un numéro d'ordre. Les conservateurs des autres dépôts publics ont agi de même pour les livres et les autographes. Il paraît qu'on a saisi environ 200 volumes et que, sur 101 numéros d'autographes, on n'en a laissé que quatre. Les autres, les plus rares et les plus curieux, ont été saisis et réintégrés dans les dépôts d'où ils avaient été soustraits. Les portraits saisis étaient tous, comme les autographes, de la plus belle qualité et la plupart très-rares. Il est inutile d'ajouter quelque chose à l'énoncé de pareils faits.

Parmi les choses qui n'ont pas été saisies, il y avait l'œuvre de Joseph-Marie Mitelli, gravé à l'eau-forte sur ses dessins et ceux d'Augustin Mitelli, son père. Cet œuvre, composé de près de 400 pièces, contient des copies de tableaux de divers grands maîtres, des caricatures, parmi lesquelles on remarque la *Vie du Poltron;* des scènes de la vie humaine, des cérémonies, etc. On y a joint les pièces gravées d'après lui et d'après son père; des suites de cartouches, caissons et plafonds, de l'invention de Dominico Santi, peintre de Bologne, et gravées par Mathioli. Toutes ces pièces, au nombre de 600, sont collées dans un volume grand in-f° et paraissent avoir été classées par le peintre lui-même. Ce Recueil est certainement unique et cependant il n'a pas trouvé marchand à 750 fr. Il a été retiré.

Il y avait aussi plusieurs plans de ville, le plan de Paris, dit plan de Turgot, a été vendu 29 fr.; mais il était en feuilles, c'est-à-dire de second tirage. Les *Portraits au naturel de la ville, cité et université de Rheims, avec un abrégé de l'antiquité, fondation et singularité de cette ville, par René de la Chèze, Rhémois.* 1622, vendu 64 fr. Le *Portail de l'abbaye de Saint-Nicaise de Rheims*, 1625, et le *Portail de la cathédrale* de la même ville, 1625, par Nic. de Son, ont été vendus 50 fr. On se souvient que c'était dans l'abbaye de Saint-Nicaise de Rheims que se trouvait l'arc-boutant de la voûte qui était connu sous le nom de pilier tremblant, parce qu'il tremblait visiblement lorsqu'on sonnait une cloche qui était dans la tour méridionale. Le Jubé de Notre-Dame de Liesse et la Foire de Guibray, d'après Channel, par N. Cochin, vendus ensemble 52 fr. Un plan de Florence, par Michel-Angeli, gravé en quatre feuilles, 1601, a été vendu 23 fr. Le Siége de Bréda en 1624 (le catalogue dit 1654, ce qui est impossible, puisque Callot mourut en 1635), grande estampe en six feuilles, gravée par Callot, avec les légendes en caractères typographiques, desti-

nées à être collées en bordure. Mariette, cité par M. Meaume dans son catalogue de l'œuvre de Callot, dit au sujet de ces bordures : « Les expli- « cations relatives aux chiffres ont été imprimées chez Plantins (à « Anvers) en 1628, ce qui me fait croire que c'est à peu près le temps « que Callot a gravé les planches. » Ce sont de ses plus parfaits ouvrages, et, des trois siéges (le Siége de la Rochelle, le Siége du fort Saint-Martin dans l'île de Ré, et le Siége de Bréda), celui qui est fait avec le plus de soin. Ce qui est incontestable, c'est qu'il n'a pu être gravé plus tôt que 1625 ni plus tard que 1628. — Le Siége de Bréda a été vendu 19 fr. Un jeu de cartes de tarots, 62 figures d'armoiries au recto et au verso, gravées en bars, a été vendu 20 fr. La Galerie Rubens, dessinée par Nattier, 25 pièces, belles épreuves avant les numéros, vendue 57 fr. *Festiva ad capita annulumque decurtio ;* c'est l'édition latine de l'ouvrage suivant : *Courses de Testes et de Bague Faittes par le Roy et les Princes et seigneurs de la cour en l'année* 1662. Les onze premières planches ont été gravées par J. Silvestre en 1662 ; les autres, par Chauveau, et le titre par Rousselet. Le texte qui accompagne les planches de l'édition française est de Cl. Perrault ; ce texte a été traduit en latin par Fléchier, pour accompagner un second tirage des planches ; le tout formant un volume destiné aux étrangers. Ce volume a été vendu 29 fr.

Il y avait beaucoup de portraits français, très-beaux et très-rares ; mais c'est là surtout que la Bibliothèque impériale a exercé son droit de reprendre son bien où elle le trouvait. Les plus beaux Nanteuil ont été repris. Cependant il est resté un portrait du prince de Condé, vendu 14 fr. 50 c. ; un portrait du duc de Beaufort, 9 fr. 50 c. ; enfin un portrait de Charles de la Meilleraye, que le catalogue annonce comme un état non décrit par M. Robert Dumesnil, en ce qu'il serait avant le guillemet qui suit la date 1662 ; il a été vendu 39 fr.

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS,

QUI ONT PARU EN FRANCE DANS LE SECOND SEMESTRE DE 1857.

I. Traités divers; histoire et biographie.

Sur l'Enseignement des Beaux-Arts, par un ami des arts. In-8° de 16 p. avec vign. (Impr. Vingtrinier, à Lyon.)

— Le Dessin sans maître. Méthode Cavé, pour apprendre à dessiner de mémoire, par Mme Marie-Élisabeth Cavé. Ouvrage approuvé par MM. Ingres, Delacroix, Horace Vernet, etc. 4e édit. revue, corrig. et augm. In-8° de 135 p. (Impr. Plon, à Paris.)

— A B C du dessin et de la perspective, orné de 8 pl., par Mlle Lina Jaunez et Théodore de la Marre. In-8° de 16 p. avec 8 pl. (Impr. Schiller aîné, à Paris.)

— Dessin linéaire, industriel, mosaïque. Enseignement en une seule leçon de moins d'une heure, par Barthère, ex-chef d'institution. In-8° de 4 p. (Impr. Martel, à Montpellier.)

— La Peinture à l'huile, apprise seul, avec sept couleurs, pour un franc. Ouvrage orné de 4 pl. color., par de La Rochenoire, peintre d'histoire. In-8° de 50 p. (Impr. Renou et Maulde, à Paris.) Chez Martinon.

Le Grand Livre des peintres, sculpteurs, dessinateurs, 2e part., n° 8.

— Le Paysage et l'ornement peints à l'aquarelle et à l'huile. Ouvrage orné de 4 pl. modèles et d'un tableau indicateur des tons, par J. de La Rochenoire, peintre d'histoire. 2e part. In-8° de 87 p. (Impr. Maulde et Renou, à Paris.) Chez Martinon.

N° 8 du Grand Livre des peintres, sculpteurs, dessinateurs, etc.

— La Mimosculpture, ou l'art d'imiter en cuir la sculpture sur bois, par Sajou. In-16 obl. de 32 p. avec 12 pl. (Imp. Martinet, à Paris.)

— Nouveau manuel complet d'architecture, ou traité de l'art de bâtir, comprenant les principes généraux de cet art, la géométrie appliquée, l'analyse des matériaux, etc., par Toussaint, de Sens, architecte, nouv. édit. revue et augm. 2 vol. in-18 de VIII-622 p. avec 12 pl. (Impr. de Souillard, à Bar-sur-Seine.) Collect. des *Manuels Roret*.

— Études pratiques tirées de l'architecture du Moyen-âge en Europe, par Thomas H. King, architecte à Bruges, avec un texte hist. et descr., par Georges Hill. T. I. In-4° de 85 p., avec 100 pl. grav. à l'eau-forte. (Impr. de Claye, à Paris.) A Bruges, chez l'auteur.

— Recueil de maisons modernes les plus remarquables exécutées à Paris, par MM. Delalande, Dauvin, Lassus, Laisné, Lussy, Lesouffacher, Mesnard,

Mauguin, Rippart, Rolland et Thuilleux, architectes, relevées et dessinées par Adam, Leveil et Leblan, architectes, avec leurs plans, coupes, élévations et détails. In-4° à 2 col., 8 p. (Impr. Dondey-Dupré, à Paris.) Chez Caudrillier.

— Mémoire sur la stabilité des voûtes en berceau et en dôme, par Plazanet, ancien lieutenant-colonel du génie. In-4° de 36 p. (Imp. d'Adam d'Aubers, à Douai.)

— Guide théorique et pratique du photographe, ou art de dessiner sur verre, papier, métal, etc., au moyen de l'action de la lumière. Trad. de l'ital. de V.-J. Sella, et annoté par E. de Valicourt. Augmenté d'un nouveau procédé de tirage des épreuves positives. In-18 de XI et 492 p. (Imp. Saillard, à Bar-sur-Seine.)

— Photographie-ivoire, ou l'art de faire des miniatures rendu aussi facile que le coloris sur plaque sans savoir ni peindre ni dessiner, précéd. d'un traité complet de photographie, par E. Pinot, professeur de peinture et de photographie. In-8° de 168 p. (Impr. de Pommeret et Moreau, à Paris.)

— *Le Photographe,* paraissant tous les 15 jours, 1re année. N° 1. 19 nov. 1857. P. in-4° à 2 col., 4 p. (Impr. Tinterlin, à Paris.) A. Montmartre, rue Léonie, 20.

— Leçons de céramique professées à l'École centrale des arts et manufactures, ou technologie céramique, comprenant les notions de chimie, de technologie et de pyrotechnie applicables à la fabrication, à la synthèse, à l'analyse, à la décoration des poteries, par A. Salvetat, chef des travaux chimiques à la manufacture impér. de Sèvres. T. II et dernier. In-18 de XVIII et 529 p. (Impr. de Mallet-Bachelier, à Paris.)

— Architecture gallo-romaine et architecture du Moyen-âge, par Mérimée, Albert Lenoir, Auguste Le Prevost et Lenormant. In-4° de 242 p. avec 7 pl. (Impr. impér.)

Instructions du Comité hist. des arts et monuments (1837-49).

— Architecture militaire, par Mérimée et Albert Lenoir, membres du comité. In-4° de 89 p. (Impr. impér.)

Instructions du Comité hist. des arts et monuments (1837-49).

— Études d'architecture chrétienne, par Garnaud, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome, membre de la commission d'architecture de l'Acad. impér. des Beaux-Arts. Livrais. 2. In-fol., 4 pl. grav. sur acier. (Impr. Claye, à Paris.) Chez Gide.

L'ouvrage formera 5 livrais., composées chacune de 4 pl. in-fol. jésus et d'une feuille de texte.

—Études sur les Beaux-Arts. Histoire de la gravure en médailles en France. La sculpture monumentale en province. Exposition universelle des Beaux-Arts. Des encouragements aux Beaux-Arts, etc., par F.-B. de Mercey. T. III. In-8° de 414 p. (Impr. Ve Bouchard-Huzard, à Paris.)

— Esquisse historique sur l'ivoirerie (Beaux-Arts et industrie), par

L.-N. Barbier, tourneur-professeur. Antiquité, Moyen-âge, Renaissance. Exposition de 1855 In-18 de 83 p. (Impr. de Bailly, à Paris.)

— Notice sur la serrurerie de Picardie, par P. Briez. In-8° de 87 p. (Impr. de Briez, à Abbeville.)

— Histoire des communautés des arts et métiers de l'Auvergne, par J.-B. Bouillet, correspondant du ministère pour les travaux historiques, etc. Gr in-8° de XXXI-421 p., avec 35 pl. (Impr. de Hubler, à Clermont-Ferrand.)

— De la Peinture et des peintres des duchés italiens du XIIIe au XVIIe siècle, par Édouard Laforge. In-8° de LXXIX et 116 p. (Impr. de Perrin, à Lyon.)

Tiré à petit nombre et non mis en vente.

— Les Peintres de l'ancienne école hollandaise, Gérard de Saint-Jean de Harlem et le tableau de la *Résurrection de Lazare*, par Jules Renouvier. In-8° de 20 p avec une pl. (Impr. de Martel, à Montpellier.)

Tiré à 50 exemplaires.

— Goya, par Laurent Matheron. In-16 de 120 p. (Impr. Gounouilhon, à Bordeaux.) A Paris, chez Schulz et Thuillié.

— Mémoires et journal de J.-G. Wille, graveur du roi, publiés d'après les manuscrits autographes de la Bibl. impér., par Georges Duplessis, avec une préface, par Edmond et Jules de Goncourt. 2 vol. in-8° de XVIII et 1021 p. (Impr. Raçon, à Paris.) Chez Mme Ve J. Renouard.

— Sabina la sculptrice. Épisode strasbourgeois du XVe siècle. Types archéologiques (par C. des Trois-Ponts). In-18 de 36 p., avec 2 vign. (Impr. de Daunbach, à Strasbourg.)

— Notice sur la vie et les ouvrages de Pierre-Jean David (d'Angers), par F. Halévy, secrétaire perpétuel, lue dans la séance annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, le samedi 3 octobre 1857. In-4° de 24 p. (Impr. de Firmin Didot, à Paris.)

— Notice sur la vie et les œuvres de Charles Simart, membre de l'Institut (Acad. des Beaux-Arts), par Ch. Lévêque, chargé du cours de littérature au Collége de France. In-8° de 19 p. (Impr. de Paul Dupont, à Paris.)

— Marques et signatures de céramistes, trouvées dans le Bourbonnais, par E. Tudot, peintre. In-8° de 39 p. (Impr. Hardel, à Caen.) Extr. du *Bulletin monumental*, de M. de Caumont.

— Visconti (Louis-Tullius-Joachim), architecte de l'Empereur, membre de l'Institut. In-8° de 12 p. (Impr. de Tinterlin, à Paris.) Extr. de la *Galerie hist. et crit. du* XIXe *siècle*..

— Notice sur feu Charles Gautiez, architecte, par F. Blanc. In-8° de 14 p. (Impr. de Blanc, à Metz.) Extr. des *Mém. de l'Acad. impér. de Metz*.

— Notice historique de Charles-Frédéric Schinkel, associé étranger à l'Acad., par Hittorff, prés. de l'Acad. des Beaux-Arts; lue à la séance publ. annuelle des cinq Acad., le 17 août 1857. In-4° de 25 p. (Impr. Firmin Didot, à Paris.)

— Notice nécrologique sur Henry Raphael Schaefels, professeur de l'Acad. roy. des Beaux-Arts d'Anvers, membre de la commission de la Soc. roy. pour l'encouragement des Beaux-Arts, etc., mort à Anvers le 14 février 1857. Gr. in-8° de 3 p. (Impr. de Tinterlin, à Paris.) Extr du *Nécrologe universel du* XIXe *siècle.*

Notice sur la vie et les ouvrages de François Gérard, conseiller à la cour impériale d'Amiens, membre fondateur et ancien président de la Société des antiquaires de Picardie, par H. Hardouin, membre titulaire, lue en séance de la Société des antiquaires de Picardie, le 12 juillet 1857. In-8° de 20 p. (Impr. Herment, à Amiens.)

Franç. Gérard, né à Amiens le 29 octobre 1795, mort le 20 février 1857.

— Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes, faisant suite à celle des plus célèbres amateurs italiens, par J. Dumesnil. T. II. J.-B. Colbert, surintendant des bâtiments du roi. In-8° de VI et 399 p. — T. III. J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, et Aignan Desfriches. In-8° de 398 p. (Impr. Bourdier, à Paris.)

— Mémoire de Théophile Silvestre, inspecteur des beaux-arts en mission, appelant, contre Horace Vernet, peintre, de l'Institut. In-4° de 23 p. (Impr. de Pillet, à Paris.)

Affaire de l'*Hist. des Artistes vivants*, jugée par le tribunal de 1re instance de la Seine, le 26 juillet 1856. Lettres de M. Horace Vernet sur l'Orient et sur la Russie.

— Un nouveau peintre en Vendée. M. Gustave Delhumeau, des Moutiers-les-Maux-faits (par Émile Grimaud). In-8° de 8 p. (Impr. de Masseaux et Bourgeois, à Nantes.)

— Artistes graveurs en taille-douce. XIXe siècle. In-8° de 32 p. (Imp. Devouthon-Raymond, à Paris.)

Extr. de la *Taille-douce en* 1857, par Léon Tacquenet et Félix Hadingue, ouvriers imprimeurs.

— Les graveurs sur bois contemporains, par Georges Duplessis. In-8° de 48 p. (Impr. de Bonaventure et Ducessois, à Paris.)

Extr. du journal *l'Artiste*, 1857.

II. Collections, notices et extraits.

Les Galeries publiques de l'Europe, par J.-G.-D. Armengaud. *Rome.* In-4° de 442 p. avec 470 grav., nouv. édit. (Impr. Lahure, à Paris.)

— Les Trésors de l'art à Manchester, par Charles Blanc. In-18 de 252 p. (Impr. Plon. à Paris.)

— Trésors d'art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières de la Grande-Bretagne, par W. Burger. In-12 de VIII et 460 p. (Impr. Crapelet, à Paris.) Chez Mme Ve Renouard.

— Guide through the Galleries of painting of the imperial Museum of the Louvre. In-12 de XII et 732 p. (Impr. de Mourgues frères, à Paris.)

— Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du musée du Louvre, par M. de Laborde, membre de l'Institut. In-12 de 441 p. (Impr. de Mourgues frères, à Paris.)

Notice comprenant 1,161 numéros.

— Rapport fait à M. le préfet des Vosges, sur les accroissements des collections du musée départemental pendant l'année 1856, par Jules Laurent, directeur. In-8° de 4 p. (Impr. Gley, à Épinal) Extr. des *Ann. de la Soc. d'Émulation des Vosges*. T. IX.

— Association Rhénane. Société des Amis des Arts de Strasbourg. Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie d'artistes vivants, exposés à l'hôtel de la mairie, du 12 mai au 8 juin 1857, XXIe année. In-8° de 13 p. (Impr. de Silbermann, à Strasbourg.)

— L'Art et la Philosophie au Salon de 1857. Revue critique, par Gendré et Willems. 1re livraison. In-8° de 20 p. (Impr. de Dondey-Dupré, à Paris.)

— Le Salon de 1857, par Eugène Loudun. In-8° de 51 p. (Impr. Paul Dupont, à Paris.) Extr. du *Journal de l'Instruction publique*.

— Le Salon de 1857, par Maxime du Camp. In-18 de 191 p. (Impr. de Bourdillat, à Paris.) A la librairie nouvelle.

— L'Art français au Salon de 1857. Peinture, sculpture, architecture, par Charles Perrier. In-18 de XI-192. p. (Impr. de Bonaventure et Ducessois, à Paris.)

— Exposition des Beaux-Arts. Salon de 1857, par Louis Auvray, secrétaire administrateur du comité central des artistes. In-12 de 120 p. (Imp. Allard, à Paris.)

— Beaux-Arts. Le Salon de 1857, par W. Flaner. In-8° de 80 p. (Impr. d'Aubusson et Kugelmann, à Paris.)

— Causeries à deux sur le Salon de 1857. In-8° de 103 p. (Impr. Regnier, à Senlis.)

Signées : F. B. et Al. P.

— Nadar jury au Salon de 1857. 1,000 comptes rendus, 150 dessins. Gr. in-8° obl. à 2 col., 72 p. (Impr. Bourdilliat, à Paris.)

— Le Paysage au Salon de 1857, par Georges Niel. In-16 de 20 p. (Impr. de Soye et Bouchet, à Paris.)

— Lettre sur l'Exposition de peinture en 1857, en ce qui concerne les œuvres d'art se rattachant à la musique (par P. Hédouin). In-12 de 12 p. (Impr. de Mourgues, à Paris.)

Rapport sur les travaux des pensionnaires de l'Académie impériale de France, pendant l'année 1856, par F. Halévy, secrétaire perpétuel. In-4° de 16 p. (Impr. de Firmin Didot, à Paris.)

— Institut impérial de France, Académie des Beaux-Arts. Séance publique

annuelle du samedi 3 octobre 1857, présidée par M. Hittorff, président. In-4° de 65 p. (Impr. de Firmin Didot, à Paris.)

— Société académique d'architecture de Lyon. Compte rendu du secrétaire sur les travaux de la Société pendant les années 1855 et 1856. In-8° de 16 p. (Impr. de Perrin, à Lyon.) Signé : L. Bresson.

— Société académique d'architecture de Lyon. Programme du concours public pour l'année 1857, sur un projet de lycée d'internes. In-8° de 11 p. (Impr. de Perrin, à Lyon.)

— Société des Amis des Arts de Strasbourg, autorisée par décision de M. le ministre de l'intérieur. Compte rendu par le comité en assemblée géné rale du 1er mars 1857. In-8° de 30 p. (Impr. de Berger-Levrault, à Strasbourg.)

Discours de M. J. Sengenwald, président; rapport de M. T. Aufschlager, secrétaire.

— Discours prononcé à l'École royale des Beaux-Arts, le 25 novembre 1856, pour la fête anniversaire de son établissement, à l'occasion de la XIe distribution des prix, par Lysandre Kaftangioglon, architecte. Trad. en franç. par D. N., avec une introduction par Louis Énault. In-8° de 56 p. (Impr. de Soye et Bouchet, à Paris.)

— Les Chefs-d'œuvre de l'art chrétien, par J.-G.-D. Armengaud. In-4 de 67 p. avec 26 portr. et 40 pl. (Impr. Lahure, à Paris.) Chez Firmin Didot frères.

— Les Monuments de l'histoire de France. Catalogue des productions de la sculpture, de la peinture et de la gravure, relatives à l'histoire de la France et des Français, par Hennin. T. III. 1060-1285. In-8° de 450 p. (Impr. de Lahure, à Paris.) Chez Delion.

— Histoire-musée de la République française, depuis l'Assemblée des notables jusqu'à l'Empire, par Augustin Challamel, accompagnée des estampes, costumes, médailles, caricatures, portraits historiés et autographes les plus remarquables du temps. 3e édit. T. Ier. In-8° de 576 p. (Impr. Raçon, à Paris.)

L'ouvrage se composera de 2 vol. ornés de 350 grav. sur acier et sur bois, publ. en 72 livraisons.

— Album vendéen. Illustration des histoires de la Vendée militaire. 125 pl. in-fol., dessin. par T. Drake. Texte par Albert Lemarchand. In-fol. de 114 p. (Impr. de Lainé frères, à Angers.) A Paris, chez Allouard.

Ouvrage divisé en 25 livraisons.

— L'OEuvre de Rembrandt, reproduit par la photographie, décrit et commenté par Charles Blanc, ancien directeur des Beaux-Arts. 15e livraison. In-fol., 10 p. et 5 pl. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide.

La publication se divise en deux séries formant une collection de 100 gravures. La 1re série, complétement terminée, a paru en 10 livraisons contenant 40 pl. La 2e série, qui aura aussi 10 livraisons, doit renfermer 60 pl.

— Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre, précédé d'une notice sur sa vie, par L.-E. Faucheux, membre de la Soc. d'Archéologie lorraine. In-8° de 336 et 40 p., fig. (Impr. Bonaventure et Ducessois, à Paris.) Chez Mme Ve Renouard.

— Catalogue d'une collection de médailles impériales et romaines, argent et bronze, précédé de celui d'une collection de consulaires, faisant partie des antiquités recueillies par Cyprien Quandalle, à Montreuil-sur-Mer. In-16 de 120 p (Impr. Dewal, à Montreuil.)

— Catalogue des monnaies grecques, romaines, françaises et étrangères, composant le cabinet de M. Mestre, de Lyon, réd. par H. Hoffmann, dont la vente aura lieu les 19-21 nov. 1857, rue Drouot, n° 5 In-8° de 63 p. (Impr. Renou et Maulde, à Paris.)

— Catalogue des monnaies lorraines de la collection du musée départemental, par Jules Laurent, directeur. 3e supplément. Pages 107 à 128 In-8°. (Impr. Gley, à Épinal.)

— Catalogue explicatif de la collection du docteur Benet-Deperraud, ex-médecin du roi de Lahore et chirurgien en chef de ses armées. In-8° de 30 p. (Impr. d'Aubusson, à Paris.)

Collections de meubles et armes indiens.

— Mémoires de la Société de l'Histoire et des Beaux-Arts de la Flandre maritime de France. In-8° de IV et 272 p. (Impr. de Guermonprez, à Hazebrouck.)

— Revue des Beaux-Arts. Tribune des artistes, fondée sous les auspices de la Société libre des Beaux-Arts. 27e année. Directeur : Félix Pigeori. T. VIII. In-8° de 480 p. (Impr. Tinterlin, à Paris.)

— Le Moniteur des architectes. Revue de l'art ancien et moderne, sous la direction de MM. Reimbeau et Leblan, pour les planches, et Louis Paris, pour le texte, avec le concours d'une Soc. d'artistes et de gens de lettres. 11e année. T. XI. Gr. in-4° à 2 col., 132 p., avec 528 pl. (Impr. Dondey-Dupré, à Paris.) Chez Chaudrillier.

— Annales de l'Académie universelle des arts et manufactures, sciences, musique, belles-lettres et Beaux-Arts. 1re année. N° 1. 1er juillet 1857. In-4° de 12 p. (Impr. Carre-Michiels, à Paris.) Rue Notre-Dame de Nazareth, 47.

Mensuelles. Compte rendu des travaux de l'Académie fondée le 14 mai 1855.

— Le Guide universel de l'industrie, du commerce et des Beaux-Arts, paraissant le dimanche. 1re année. N° 1. Dimanche 30 août 1857. In-4° à 3 col. de 4 p. (Impr. Pilloy et Perrault, à Montmartre). A Montmartre, rue Florentine, n° 4.

III. Statistique monumentale; archéologie.

Archives de la Commission des monuments historiques, publ. par ordre

de S. Exc. M. Achille Fould, ministre d'État. Livrais. 16 à 18. In-fol. de 12 p. avec 6 pl. (Imp. Claye, à Paris.) Chez Gide.

La première série comprendra 120 livraisons, chacune composée de 2 pl., grav. sur acier et de 4 p.

— Bulletin monumental, ou collection de mémoires sur les monuments historiques de France, publié sous les auspices de la Société française d'Archéologie pour la conservation et la description des monuments historiques, et dirigé par M. de Caumont. 3e série, t. II ; 22 volumes de la collect. In-8° de 680 p. avec vign. (Impr. Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

— Rapport verbal fait à la Société française d'Archéologie pour la conservation et la description des monuments, dans les séances du 20 nov. 1855 et du 2 sept 1856, sur divers monuments et sur plusieurs excursions archéologiques, par M. de Caumont, directeur de la société. In-8° de 158 p. avec dessins dans le texte. (Impr. Hardel, à Caen.) A Paris, chez Derache.

Extr. du *Bulletin monumental* publ. à Caen.

— Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace. 1er volume. 1855-1856. In-8° de 333 p. (Impr. de Berger-Levrault, à Strasbourg.)

— Rapport sur les monuments historiques, présenté au conseil général du département de la Marne, le 31 août 1857, par le baron de Chaubry. In-8° de 8 p. (Impr. Laurent, à Paris.)

— Paris historique et monumental, depuis son origine jusqu'à nos jours; offrant la descript. des antiquités, des accroissements successifs, etc., par B. R. In-8° de 328 p. avec vign. et plans. (Impr. de Gaittet, à Paris.)

— Promenades artistiques dans Paris et ses environs, architecture, sculpture, décoration, par A. Guillaumot, dessinateur et graveur, sous la direction de MM. Viollet-Le Duc, Lassus et Ravoisié, architectes. 1re livrais. In-fol. de 4 p. (Impr. de Malteste, à Paris.) Chez Morel.

Chaque livraison contiendra 4 p. de texte, 4 reliefs intercalés dans le texte et deux gravures sur acier. Le premier volume se composera de 3 séries publ. simultanément.

— Les anciennes maisons des rues des Bernardins, Bertin-Poirée, de Bièvre et du quai de Bethune. In-16 de 32 p. (Impr. Pommeret et Moreau, à Paris.)

Notices faisant partie du grand ouvrage intitulé les *Anciennnes Maisons de Paris sous Napoléon III*, par Lefeuve, et publ. par livr. suivant l'ordre chron. des rues.

— Les anciennes maisons des rues Beurrière, de la Bienfaisance, des Billettes, Blanche et du quai Billy, par Lefeuve. In-16 de 32 p. (Impr. Pommeret, à Paris.)

Extr. de l'ouvrage intitulé : *les Anciennes Maisons de Paris sous Napoléon III.*

— Les anciennes maisons des rues des Blancs-manteaux, Bleue et Bonaparte et du passage du Bois-de-Boulogne. In-16 de 32 p. (Impr. Pommeret, à Paris.)

Extr. de l'ouvrage intitulé : *les Anciennes Maisons de Paris sous Napoléon III.*

— La tour de St-Jacques-la-Boucherie ou mémoire historique, archéologique et critique sur ce monument et sur sa restauration, par N.-M. Troche. Gr. in-16 de 84 p. (Impr. Julien Lanier, au Mans.)

— Notice sur le nouveau Louvre, contenant l'explication exacte des bâtiments, des statues et sculptures, le nom des artistes qui y ont travaillé, le prix des constructions, etc. In-16 de 32 p. (Impr. Pilloy, à Montmartre.)

— Description de l'église Sainte-Clotilde. In-18 de 23 p. (Impr. Bonaventure et Ducessois, à Paris.)

— Église Sainte-Clotilde de Paris, par Auguste Blanchot. In-8° de 16 p. avec fig. (Impr. Caron et Lambert, à Amiens.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Église monumentale de l'Immaculée-Conception, à ériger à Paris, In-8° de 24 p. (Impr. de Plon, à Paris.)

— Douze Vues des châteaux et parcs de Versailles et Trianon, dessinées d'après nature par Jaime, grav. par Best et Hotelin, accomp. d'un texte descriptif. In-12 à 2 col., 32 p. avec vign. (Impr. Best, à Paris.)

— Description du château de Pierrefonds, par Viollet-Le Duc, architecte du gouvernement, inspecteur général des édifices diocésains. In-8° de 23 p. avec 5 pl. (Impr. Bonaventure et Ducessois, à Paris.)

— L'abbaye d'Origny-Sainte-Benoîte, par Ch. Gomart. In-8° de 8 p. (Impr. Caron et Lambert, à Amiens.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Notice sur l'abbaye de Preuilly (Seine-et-Marne), par Eugène Grésy, membre de la Soc. impér. des Antiquaires. In-8° de 63 p. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. du T. XXIII des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France.*

— Notice historique sur le château de Joinville (Haute-Marne), sur les tombeaux que renfermait sa chapelle collégiale et sur le monument qui recouvre les restes des sires, barons et seigneurs de la maison de Lorraine et des princes de Joinville, par Pernot, membre de la Soc. franç. d'Archéologie. In-8° de 16 p. (Impr. Hardel, à Caen.)

Extr. du *Bulletin monumental*, de M. de Caumont.

— Remarques hist. et crit. sur les antiquités civiles et religieuses de Bar-sur-Seine, Bar-sur-Aube, Bar-le-Duc, Sens et Troyes; suiv. d'une notice sur la statue miraculeuse de Notre-Dame-du-Chêne, par P.-L.-C. Donge. In-8° de XI et 100 p. (Impr. d'Anner-Aubé, à Troyes.)

— Notice sur l'abbaye Notre-Dame d'Issoudun, par Eug. Royet, interne en médecine. In-8° de 8 p. (Impr. Chaix, à Paris.)

Extr. du *Compte rendu des travaux de la Soc. du Berry.*

— Notice sur l'abbaye de Deols, par Grillon des Chapelles, ancien conseiller de préfecture. In-18 de VI et de 408 p. (Impr. Chaix, à Paris.)

— Le Département de l'Orne archéologique et pittoresque, par Léon de la Sicotière, A. Poulet-Malassis et une société d'antiquaires et d'archéologues. In-fol. de 326 p. avec 107 pl. et une carte. (Impr. Bonnet, à Alençon.)

Ouvrage publié par livr., composées chacune de 4 p. in-fol. de texte et de deux lithogr.

— L'Ermitage Sainte-Anne, par Latronette, membre de la Soc. des Antiquaires de Normandie. In-4° de 8 p. avec pl. (Impr. Hardel, à Caen.)

Extr. des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de Normandie*. T. XXIII.

— Verneuil, le Neubourg, Pont-de-l'Arche. Procès-verbaux archéologiques, par Raymond Bordeaux, docteur en droit. In-8° de 84 p. avec fig. (Impr. Herissey, à Évreux.)

Séances tenues par la Société française d'Archéologie pour la conservation des monuments, dans le département de l'Eure, en 1854 et 1855.

— Mémoire sur deux chapiteaux du prieuré de Cunault-sur-Loire, par le P. Arthur Martin, membre de la Soc. imp. des Antiquaires. In-8° de 46 p. avec 2 fig. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. du T. XIII des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de France*.

— Recherches sur Dinan et ses environs, par Luigi Odorici, conserv. de la Bibl. et du Musée In-12 de IX et 636 p. avec lithogr. (Impr. Huart, à Dinan.)

— Histoire de l'abbaye de la Grâce-Dieu, au diocèse de Besançon, par l'abbé Richard, curé de Dambelin, correspondant du ministre pour les travaux historiques. In-8° de XII et 315 p., avec grav. et plans. (Impr. Jacquin, à Besançon.)

— Voyage à la Grande-Chartreuse. Album de douze vues, dessinées d'après nature et lithogr. par Siméon Fort, accomp. d'une notice histor. sur le couvent et de l'itinéraire. Texte signé J. Bertal. In-4° à 2 col., 4 p. avec fig. (Impr. Morris, à Paris.)

— Monographie de l'église de Saint-Martin de Sescas (Gironde), par Léo Drouyn. In-8° de 20 p. (Impr. de Caron et Lambert, à Amiens.)

Extr. des *Mém. de la Soc. acad. de l'Aube*. T. XXI.

— Esnandes et Beaumont de Périgord, analyse comparative de deux églises fortifiées du XIVe siècle, par Ch. des Moulins, inspecteur de la Société française d'Archéologie. In-4° de 42 p. (Impr. Hardel, à Caen.)

Extr. du *Bulletin monumental*, publ. par M. de Caumont.

— Toulouse, son histoire, ses monuments, son musée, son administration, ses plaisirs, ses environs et son commerce. Nouveau guide, par Fr. Gimet. In-18 de 134 p., avec plan et grav. (Impr. Chauvin, à Toulouse.)

— Étude sur la basilique de Saint-Just et les antiquités de Valcabrere, par Louis de Fiancette d'Agos. In-12 de VII-84 p. avec fig. (Impr. d'Abadie, à Saint-Gaudens.)

— Monographie de l'insigne collégiale de Saint-Salvi d'Albi, par Hippolyte Crozes. In-16 de 154 p. avec grav. (Impr. de Chauvin, à Toulouse.)

— Statistique artistique de La Fare (canton de Berre), en 1856, par

Camille de la Boulie, conseiller de préfecture des Bouches-du-Rhône. In-8° de 20 p. (Impr. Roux, à Marseille.)

Mémoire couronné par la Société de statistique de Marseille.

— La Major, cathédrale de Marseille, par Casimir Bousquet, membre de l'Acad. impér. du Gard (monographies marseillaises). In-8° de XII-682 p. avec pl. (Impr. de Marius Olive, à Marseille.)

— Musée pittoresque et historique de l'Alsace, par Th. de Morville. Dessins et illustrations par J. Rothmuller. 1re part. Le Haut-Rhin. 1re livrais. In-4° à 2 col., 8 p. et 4 lith. (Impr. de Decker, à Colmar.)

— Excusion hagio-archéologique dans les Vosges, par l'abbé Chapia, curé de Vittel. In-8° de 20 p. (Imp. de Vagner, à Nancy.)

— Notice archéologique sur Sainte-Barbe, par A. Breuil. In-8° de 8 p. (Impr. Caron et Lambert, à Paris.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Galerie des ducs de Lorraine au château de Fléville. In-18 de 104 p. avec 1 pl. (Impr. Vagner, à Nancy.)

— Voyage pittoresque sur les bords du Rhin, par Edmond Texier. Illustrations de Rouargue frères. Gr. in-8° de VIII-502 p. avec gravures. (Impr. Bourdier, à Paris.)

— L'Orient, par Eugène Flandin, l'un des auteurs du *Voyage en Perse.* Livr. 12. In-fol., avec 5 pl. (Impr. Claye, à Paris.)

Le 1er volume (livr. 1 à 10) est entièrement terminé. Le second, qui formera les livraisons 11 à 20, sera composé aussi de 50 pl.

— Guide du Voyageur à Smyrne ou aperçu histor., géogr., topogr. et archéologique, accomp. d'un plan de cette ville. Trad. de l'ital. par G. In-18 de 68 p. (Impr. de Claye, à Paris.)

— Expédition scientifique en Mésopotamie, exécutée par ordre du gouvernement, de 1851 à 1854, par MM. Fulgence Fresnel, Félix Thomas et Jules Oppert, et publ. sous les auspices du ministre d'État, par Jules Oppert. Livrais. 1 et 2. In-fol. de 9 pl. (Impr. de J. Claye, à Paris.) Chez Gide.

Ce grand ouvrage comprendra un atlas de 10 cartes ou plans et de 13 pl. de vues pittoresques grav. à l'eau-forte, et deux volumes de texte in-4°.

— Jérusalem. Étude et reproduction photographique des monuments de la ville sainte, depuis l'époque judaïque jusqu'à nos jours, par Aug. Salzmann, chargé par le ministère de l'instruction publique d'une mission en Orient. Livraisons 5 à 58 (dernière livraison.) Gr. in-fol. de 162 pl. et 4 p de texte. (Impr. de Claye, à Paris.) Chez Gide.

L'ouvrage terminé comprend 174 photographies. Il y a une édit. pet. in-fol. contenant 40 pl. choisies.

— Voyages dans les mers du Nord, à bord de la corvette *la Reine Hortense*, par Charles-Edmond Choiecky. Notices scientifiques communiquées par les membres de l'expédition. Dessins de Karl Girardet, d'après les aquarelles de Ch. Giraud et d'Abrantès. Gr. in-8° de VIII, 652 et 146 p. (Impr. de Bonaventure et Ducessois, à Paris.)

— Annales archéologiques, publ. par Didron aîné. T. XVII. In-4°, fig. Paraissant six fois par an. (Impr. Claye, à Paris.) Chez V. Didron, rue St-Dominique, 20.

— Mémoires de la Société académique d'Archéologie, sciences et arts du départ. de l'Oise. T. III. Année 1857. In-8° de 372 p. avec 5 pl. (Impr. Desjardins, à Beauvais.)

— Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. X. In-8° de 271 p. (Impr. de Fleury, à Laon.) A Paris, chez Didron.

— Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Châlons-sur-Saône. T. III. 2e partie (fin). In-4° de XIX-XXXII-141-347 p., avec pl. (Impr. de Dejussieu, à Châlons.)

— Bulletin de la Société archéologique de l'Orléanais. Nos 16 à 25. Années 1854-56. T. II. In-8° de 282 p. (Impr. de Jacob, à Orléans.) A Paris, chez Derache.

— Bulletin de la Commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais. 1854-56. In-8° de 336 p. avec pl. (Impr. Thierry, à Arras.)

— Société des Antiquaires de la Morinie. Bulletin historique. 6e année. 23e et 24e livrais., juillet à décembre. In-8°, p. 361-452. (Impr. Fleury-Lemaire, à Saint-Omer.)

— Congrès archéologique de France, séances générales tenues à Nantes, en 1856, à Verneuil, à Neubourg et à Louviers, par la Société française d'Archéologie pour la conservation des monuments historiques. In-8° de LVI et 395 p. (Impr. Hardel, à Caen.)

23e session, 1856. Tome XX de la collect.

Compte rendu des congrès archéologiques de Mende et de Valence et du congrès scientifique de Grenoble, par l'abbé Jules Corblet, directeur de la *Revue de l'Art chrétien*. In-8° de 14 p. (Impr. Caron et Lambert, à Amiens.)

Extr. de la *Revue de l'Art chrétien*.

— Rapport fait à l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, au nom de la Commission des Antiquités de la France, par Adrien de Longperier, lu dans la séance publique annuelle du 7 août 1857. In-4° de 14 p. (Impr. de Firmin Didot, à Paris.)

— Rapport sur les travaux de la Société des Antiquaires de Picardie, pendant l'année 1856-1857, par J. Garnier, secrétaire perpétuel. In-8° de 23 p. (Impr. Herment, à Amiens.)

Extr. du T. XV des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de Picardie*.

— Rapport sur le concours de 1857, fait à la Société des Antiquaires de Picardie, dans sa séance du 13 juillet 1857, par M. A.-G. Rembault. In-8° de 7 p. (Impr. Herment, à Amiens.)

Extr. du T. XVI des *Mém. de la Soc. des Antiquaires de Picardie*.

— Antiquités celtiques et antédiluviennes. Mémoire sur l'industrie primitive et les arts à leur origine, par Boucher de Perthes, avec 26 pl. représen-

tant 500 fig. Gr. in-8° de xx-511 p. T. II. (Impr. de Briez, à Abbeville.)

Le 1er volume, gr. in-8° avec 80 pl., a paru en 1857.

Sur quelques monuments druidiques des environs de Falaise (par Léon Fallue). In-8° de 8 p. avec 1 pl. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. de la *Revue archéologique*.

— Histoire des usages funèbres et des sépultures des peuples anciens, par Ernest Feydeau. 3e partie. Assyriens. In-4° de 40 p. avec 12 pl. (Impr. Claye, à Paris.) Chez Gide.

Cette partie forme les livraisons 10 à 12 de l'ouvrage, qui sera complet en 25 livraisons.

— Élite des monuments céramographiques, matériaux pour l'histoire des religions et des mœurs de l'antiquité, rassemblés et commentés par Ch. Lenormant, membre de l'Institut, et J. de Witte, membre de l'Acad. roy. des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique. 150e livrais. T. II. Fin du volume. In-4° de 460 p. avec pl. (Impr Lahure, à Paris.)

— Aperçu sur les variations du costume militaire, dans l'antiquité et au Moyen-âge, par André Steyert. Publ. aux frais de N. Yemeniz. In-8° de 46 p. avec 4 pl. (Imp. Perrin, à Lyon.)

Tiré à petit nombre et non mis en vente.

— Le Serapeum de Memphis, découvert et décrit par Aug. Mariette, membre de la Soc. impér. des Antiquaires, conservateur adjoint au musée du Louvre. Liv. 1re. In-fol. de 8 p. avec 4 pl. (Impr. Claye, à Paris.)

Cet ouvrage se composera de 110 pl. in-fol. avec texte explicatif et critique.

— Rapport sur deux scarabées égyptiens, par Théod. Deveria. In-8° de 8 p. (Impr. de Lahure, à Paris.)

Extr. du *Bull. de la Soc. imp. des Antiquaires de France*. 1857, 2e semestre.

— Rapport fait à l'Académie impériale de Metz, sur quatre statuettes en bronze données par M. Legénissel, capitaine du génie au service de S. A. le pacha d'Égypte. In-8° de 7 p. (Impr. Blanc, à Metz.)

Signé : E. de Sauley, ancien officier de marine.

— Mémoire sur une découverte de monnaies, de bijoux et d'ustensiles des IIe et IIIe siècles, faite en Vendée, par Benjamin Fillon. In-8° de 64 p., avec grav. (Impr. de Sory, à Napoléon-Vendée.)

Procès-verbal des fouilles faites dans le chœur de l'église souterraine de Sainte-Irénée, au mois de mai 1856 (par Domin. Meynis). In-4° de 12 p. (Impr. à Lyon.)

— Notice historique et liturgique sur les Cloches, par l'abbé Jules Corblet, rédacteur de la *Revue de l'Art chrétien*. In-8° de 40 p., avec une 1 vign. (Impr. Caron et Lambert, à Amiens.)

— De l'usage du *flabellum* dans les liturgies antiques, par l'abbé Martigny, membre de l'Ac de Mâcon. In-8° de 38 p. avec 2 pl. (Impr. de Prot, à Mâcon.)

— Notice sur un évangéliaire manuscrit de la Bibliothèque de Lille, par

Ch. de Linas. Gr. in-8° de 15 p. (Impr. de Caron et Lambert, à Lille.)
Extr. de la *Revue de l'Art chrétien.*

— Les mosaïques de la cathédrale d'Aoste, par E. Aubert, membre de la Soc. acad. du duché d'Aoste. In-4° de 8 p , avec 2 pl. (Impr. Claye, à Paris.)
Extr. des *Annales archéologiques*. T. XVII.

— Iconographie des chapiteaux du palais ducal, à Venise, par William Burges, architecte, et Didron aîné, directeur des *Annales archéologiques*. In-4° de 58 p. avec 3 pl. (Impr. Claye, à Paris.)

— Essai sur les monnaies du royaume et duché de Bretagne, par Alex. Bigot, membre de la Soc. archéol. d'Ille-et-Vilaine. In-8° de VIII et 422 p. avec 20 pl. (Impr. Cattel, à Rennes.) A Paris, chez Rollin.

— Mélanges de numismatique messine, par F. M. Chabert, membre titulaire de l'Acad. impér. de Metz. In-8° de 19 p. (Impr. Blanc, à Metz.)

— Histoire du jeton au Moyen-âge, par Jules Rouyer et Eugène Hucher, membre de plusieurs sociétés archéologiques. 1re partie. In-8° de 178 p. avec 17 pl. (Impr. Monnoyer, au Mans.)

— Sceaux des comtes d'Artois, par L. Deschamps de Pas, correspondant du comité de l'hist., de la langue et des arts de la France. In-4° de 52 p. avec 4 pl. (Impr. de Claye, à Paris.)
Extr. des *Ann. archéologiques*, 16e et 17e volumes.

— Lettre concernant quelques inscriptions de la Savoie, adressée à M. Léon Renier, par Aug. Bernard, de la Soc. des Antiquaires de France. In-8° de 6 p. (Impr. Lahure, à Paris.)
Extr. de la *Revue archéologique.*

FIN DU TOME SIXIÈME.

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS LE SIXIÈME VOLUME.

OCTOBRE 1857 A MARS 1858.

Pages.

TOPOGRAPHIE DES VILLES DE LA BELGIQUE SOUS LA DOMINATION ROMAINE, suite, par *A.-G.-B. Schayes*. 5

RUBENS ET L'ÉCOLE D'ANVERS, suite, par *F. Borgella*. . . 23

CHASSE DE SAINTE GENEVIÈVE. 51

LE TRÉSOR DE LA CURIOSITÉ, par *Faucheux*. 69

CHRONIQUE. — Un manuscrit de Rubens. — Le statuaire Poncet; son éloge en vers. — Trésors d'art, par W. Burger. — Une copie de la *Ronde de nuit*. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES : tableaux, dessins, estampes. 79

JOSEPH VERNET, etc , suite, par *Léon Lagrange*. . . . 97

LE VIEUX PARIS AU SALON DE 1857, par *A. Bonnardot*. . . 114

UN CONCOURS D'ARCHITECTURE en 1757. 125

L'OEUVRE DE SAUVEUR LEGROS, graveur à l'eau-forte. . . 146

RÉFLEXIONS SUR L'EXPOSITION TRIENNALE BELGE, par *M. C. Marsuzi de Aguirre*. 161

CORRESPONDANCE, par *W. Burger*. 172

CHRONIQUE. — Quelques documents sur l'art français au XVIIIe siècle. — Monuments du Moyen-âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne. — La *Mosaïque*, de M. P. Hédouin. — Un tableau curieux. — La famille Eyckens, d'Anvers. — Un arrêt sur la propriété artistique. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES. 180

TOPOGRAPHIE DES VILLES DE LA BELGIQUE, etc., fin, par *A.-G -B. Schayes*. 195

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot*. . 211

DE L'ÉCLECTISME DANS L'ART, fin, par *Lassus*. . . . 245

DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ARTISTES FRANÇAIS, XVI, ordonnances de Louis XIV relatives aux peintres Daniel du Moustier, Simon Vouet, Henri de Gissey, et au graveur Michel Lasne. . . . 247

BIBLIOGRAPHIE : *Journal de J.-G Wille; la Revue contemporaine;* une brochure de M. de Busscher; *Mémoire sur la disposition propre aux édifices protestants*, etc. 266

Pages.

CHRONIQUE. — Le Cabinet de Sully à l'Arsenal. — Un trait de Gustave Planche. — Un tableau de M. Leys. — Le Château de Blois. — L'Académie des Beaux-Arts. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES. . . 275

JOSEPH VERNET, etc., suite, par *Léon Lagrange*. . . . 289

FRANÇOIS LANGLOIS, par *Faucheux*. 314

ABRAHAM BOSSE, etc., suite, par *G. Duplessis*. . . . 331

ÉPISTRE D'UN PÈRE A SON FILS SUR LA PEINTURE (Antoine Coypel à Charles-Antoine Coypel). 349

RÉFLEXIONS SUR L'EXPOSITION TRIENNALE BELGE, fin, par *M.-C. Marsuzi de Aguirre*. 355

CHRONIQUE — Gerard Dov, Metsu, Brouwer. — Poésies sur les Rabel. — Deux cabinets d'amateur au XVIIe siècle. — Un plafond par La Fosse. Le théâtre de Bacchus. — En prison pour dettes. — M. Kaulbach. — M. Ingres. — Une collection de tableaux hollandais. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES, etc 367

JOSEPH VERNET, etc., suite, par *Léon Lagrange*. . . . 385

ICONOGRAPHIE DU VIEUX PARIS, suite, par *A. Bonnardot*. . 397

PROTESTATION EN FAVEUR DE L'ÉCOLE DE DAVID, par *Couder*. . 419

UNE CROISADE DE BACHAUMONT. 427

TESTAMENT DE CROZAT. 433

ABRAHAM BOSSE, etc., suite, par *G Duplessis*. . . . 440

BIBLIOGRAPHIE : Goya, par *G. Brunet*. 461

CHRONIQUE. — La National Gallery, de Londres. — Les *logogriphes* de Panard sur les artistes de son temps. — L'outremer employé par les peintres au XVIIe siècle. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES : estampes, miniatures, tableaux. 465

LETTRES A M. PAUL LACROIX SUR UN LIVRE DE M. DE LABORDE. I, par *M.-C. Marsuzi de Aguirre*. 481

GOVERT FLINCK, par le Dr *P. Scheltema*. 501

ÉTAT DES ARTS EN BELGIQUE DANS L'ANNÉE 1806. . . 513

LISTE DES CABINETS CURIEUX EXISTANT EN EUROPE VERS 1649. 525

CHASSE DE SAINTE GENEVIÈVE, fin. 534

CHRONIQUE. — Bachaumont et les critiques. — *Les Ardennes*, par Victor Joly. *Géographie du Moyen-âge*, par J. Lelewel. — Peintures murales à Gand. — Tableaux de Boucher au Havre. — Tableaux que possèdent les églises de Paris. — Découvertes archéologiques. — Nécrologie. — VENTES PUBLIQUES, etc. 511

LISTE DES OUVRAGES RELATIFS AUX BEAUX-ARTS, publiés en France pendant le second semestre de 1857. 561

FIN DE LA TABLE.

N
2
R47
t.6

Revue universelle des arts

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY